

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

JUILLET-AOÛT 1927

C. Enlart, de l'Institut. — L'Église de Wast en Boulonnais et son portail arabe.

Serge Ernst. — Un peintre inconnu du XVII^e siècle : Pierre Montallier.

F. de Mély. — Flandre ou Basse-Provence ? Weyden ou Gerardus ?

Raymond Rey. — Les Clochers toulousains.

André-Charles Coppier. — Un portrait de Rembrandt inédit.

Clotilde Brière-Misme. — Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hooch (2^e article).

M.-E. Sainte-Beuve. — Une portraitiste du XVIII^e siècle : Catherine Lusurier.

Didier Rózsaffy. — Paul Merse de Szinyei (1845-1919).

Louis Dimier. — Tableaux qui passent.

Bibliographie.

Charles Du Bus. — Bibliographie des Beaux-Arts et de la Curiosité (Première partie, 1927).

Trois gravures hors texte :

Portrait de Rembrandt, par lui-même (Collection Alfred Boucher, Paris) : héliotypie.

La Blanchisseuse, par Pieter de Hooch (Collection de M. le baron Edmond de Rothschild, Paris) : héliotypie.

Le Pique-Nique de Mai, par Paul Szinyei-Merse, (Musée de Budapest) : héliotypie.

66 illustrations dans le texte.

69^e Année. 779^e Livraison.

5^e Période. Tome XVI

Prix de cette Livraison : 20 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE: Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^e carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Robert JAMESON ;

R. KÖEHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie ;

Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT:

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^e carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6°), — Téléphone : Fleurus 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES de 4 à 8 pages rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'Administrateur de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6°).

Directeur: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France ;

Directeur-adjoint: Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION :

Président: Raymond Kœchlin, Président du Conseil des Musées Nationaux ;

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie ;

Théodore REINACH ;

Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue* ;

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — Un an	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
— autres Pays	60 fr.

Prix du numéro : Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.



SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE S^TGILLES PARIS 3^e

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES	BRONZES
APPLIQUES	MODERNE
GIRANDOLES	CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R. C. SEINE 3841



ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6°)

Vient de paraître :

LA

MINIATURE ROMANE

d'après les Manuscrits
de la Bibliothèque nationale

par Ph. LAUER
de la Bibliothèque nationale

UN VOLUME IN-4° RAISIN DE 120 PAGES DE TEXTE

80 planches hors texte

4 planches en couleurs

PRIX pour les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts :

375 francs.

Cet important ouvrage sera livré dans un
élégant étui.



CAILLEUX

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE

EXPERT-CONSEIL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'ADMINISTRATION DES DOUANES

TABLEAUX de MAÎTRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE

SALLE DE LECTURE

CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e

LIBRAIRIE DE FRANCE - Tél. Fleurus 51-10



GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE L'EXPOSITIONS :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

✻ PARIS ✻

WILDENSTEIN and C^o. Inc.

647, Fifth Avenue ✻ **NEW-YORK**

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

1127-25

L'ÉGLISE DU WAST EN BOULONNAIS ET SON PORTAIL ARABE



A thèse remarquable de M. Raymond Rey sur la cathédrale de Cahors m'a fourni l'occasion de démontrer les rapports de cette église avec les monuments byzantins de l'île de Chypre¹ que l'évêque constructeur Géraud de Cardaillac et son maître d'œuvres durent visiter entre 1109 et 1112. Ce monument et Saint-Étienne de Périgueux ont introduit dans le Midi de la France l'imitation d'un type oriental et l'emploi systématique de l'arc brisé, que les Arabes semblent avoir pratiqué depuis le VIII^e siècle².

Il est difficile de concevoir comment l'arc brisé, qui est un caractère essentiel de deux écoles romanes³ et dont l'adoption dans toutes les autres me paraît coïncider avec le retour de la première Croisade, a pu passer si longtemps pour le signe distinctif de l'architecture française, dite gothique⁴. Mon savant confrère Emile Mâle a fort bien montré comment plusieurs caractères du style roman auvergnat procèdent de l'imitation des édifices mauresques de l'Espagne⁵ et durent être importés par les Croisés ou plutôt

1. C. Enlart. *Les églises à coupoles d'Aquitaine et de Chypre à propos d'un livre récent* (*Gazette des B.-A.*, 1926, p. 129 à 152).

2. Marquis de Vogüé. *La Citerne de Ramleh et le tracé des arcs brisés* (*Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, t. XXXIX, 1914, p. 163 à 180).

3. Celles de Bourgogne et de Provence.

4. Cette idée fut trouvée et propagée par A. de Caumont, le vulgarisateur de l'archéologie française. On peut se demander si son influence a été plus utile que nuisible : l'arc brisé a été pour lui l'occasion d'une autre bévue non moins grave : il lui a appliqué le nom de l'ogive qui, comme chacun sait, est l'arc diagonal soutenant les arêtes d'une voûte. Les deux erreurs furent tenaces et nos arsenaux continuent à donner des *ogives* aux obus, sans trop de danger pour la défense nationale.

5. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1913 et *Revue des Deux-Mondes*, 1925.

par les pèlerins : ce dernier terme comprend le premier¹ et s'il est vrai de constater avec le marquis de Vogüé que les monuments du Royaume de Jérusalem appartiennent aux styles de l'Occident², il n'est pas moins évident que Byzance, la Syrie, l'Arménie, l'art copte ont fourni à l'art roman maint élément structural ou décoratif. Envisager une influence comme uni-



PORTAIL DU PRIEURÉ DU WAST

A l'appui des observations que m'a fournies la cathédrale de Cahors, je voudrais en présenter d'autres sur le prieuré du Wast, fondé par la mère de Godefroy de Bouillon et de Baudouin I^{er} : les Maisons de Boulogne et de

latérale est chose courante, mais absurde : un peuple assez civilisé pour s'appropriier utilement les inventions d'un autre peuple est généralement à même de lui fournir en échange d'autres créations et il semble qu'il en ait été toujours ainsi.

Les Croisades sont des pèlerinages à main armée : comme les pèlerinages pacifiques qui les ont précédées et qui leur survivront, elles sont des sources d'inspiration, mais en conquérant des territoires, elles y implantèrent des formes d'art. Je viens d'étudier ces exportations de notre architecture³, il ne serait pas moins intéressant de rechercher et d'examiner avec méthode les édifices que les Croisés ont élevés en France à leur retour.

1. Les Croisés ne se dénommaient pas eux-mêmes Croisés, mais pèlerins, comme l'attestent toutes leurs chroniques.

2. *La Citerne de Ramleh*, p. 178.

3. C. Enlart. *Les Monuments des Croisés*, Paris 1925-1927, 2 vol. in-4° et atlas in-fol.

L'ÉGLISE DU WAST EN BOULONNAIS ET SON PORTAIL ARABE 3

Toulouse ont fourni les principaux chefs de la première Croisade et leurs domaines ont conservé, dans le Nord comme dans le Midi de la France, des témoins irrécusables de l'influence exercée, chez nous vers l'an 1100, par les monuments d'outre-mer.

Le prieuré clunisien du Wast¹, qui mériterait une monographie complète, associe à des formes inspirées de la tradition romaine un exemple exceptionnellement précoce de statue-colonne, un exemple non moins précoce d'arcades brisées et l'imitation d'un portail arabe.

Ruiné par la guerre de Cent Ans, puis par la misère et l'incurie du xvii^e siècle, le prieuré ne nous a laissé que des vestiges, mais ils sont du plus haut intérêt.

On y reconnaît une entrée à double porte cintrée, inspirée de celle de l'abbaye de Cluny, l'emplacement du cloître, des chapiteaux épars, un bénitier roman², une statue funéraire du xiii^e siècle très mutilée, le socle de marbre du maître-autel et des quatre colonnettes qui le cantonnaient.

La crypte subsistait encore, en 1669, sous les ruines du sanctuaire³; dont



Phot. C. Enlart.

JAMBAGE SUD DU PORTAIL, PRIEURÉ DU WAST

1. Je lui ai consacré une notice dans *L'Architecture romane dans la région picarde*, Paris et Amiens 1895, in-fol., p. 212 à 216. Depuis lors on a dégagé les fondations du cloître et les chapiteaux de tous les piliers de la nef. Une monographie exigerait des fouilles qui fissent reconnaître les fondations du sanctuaire et la crypte.

2. Voir C. Enlart, *Manuel d'Archéol. franç.*, 2^e éd. 1920, t. II, p. 903, fig. 146. Ce bénitier vient d'être recueilli par le Musée de Boulogne.

3. Voir Haighneré, *Dict. histor. du Pas-de-Calais, Boulogne*, t. II, p. 880, article *Le Wast*.

on ignore le plan ; un champ labouré en occupe aujourd'hui l'emplacement. Les bas-côtés, avec leurs voûtes d'arêtes, et le haut de la nef, avec ses fenêtres, ont disparu. Cette nef avait cinq travées à arcades et une sixième où les stalles des moines s'adossaient à des murs pleins ayant pour objet d'épauler les grandes arcades du carré du transept, qui portaient sans doute, comme à Notre-Dame de Boulogne une tour centrale. Celle de ces arcades qui reliait le transept à la nef subsiste, bouchée, ainsi que les arcades latérales de la nef.

Toutes sont légèrement brisées, les unes avec joint central et les autres avec clef. Cette brisure est certainement voulue, mais comme elle n'est pas encore entrée dans les habitudes, elle est timide et adoptée comme à regret ; l'appareilleur n'a pas pris parti entre les systèmes du joint central et de la clef.

Les piliers, comme à la cathédrale de Boulogne, étaient carrés, cantonnés de quatre colonnes engagées ; le profil de bases attiques extrêmement peu accentué est le même qu'à Saint-Wemer et à Notre-Dame de Boulogne, édifices dont le premier serait de 1104 et le second de 1102.

Au Wast, les chapiteaux des piliers affirment nettement les types du ^x^e siècle ; les uns sont des variantes du chapiteau corinthien ; certains avec leur corbeille entièrement lisse, n'ont gardé du corinthien que des volutes et durent avoir des feuillages peints ; d'autres mélangent au même type les demi-cercles du chapiteau dit cubique ; un autre des godrons, un autre se décore d'un agneau crucifère très barbare, dans un cercle ondulé. Quant aux abaques, la moitié ont de larges biseaux décorés de zigzags en creux ; les autres ont des profils bien tracés : doucine semblable à celle des monuments gallo-romains, large cavet surmonté d'une rainure, base attique renversée.

Les abaques biseautés et moulurés alternent d'un bout à l'autre dans les mêmes travées ; le style s'accorde avec les dates où sainte Ide fut régente du Comté, de 1096 à 1100.

Parmi les débris de sculpture recueillis autour de l'église, il faut signaler un singulier petit motif courant, qui a pu orner une voussure de portail ou une corniche : c'est un cône côtelé très proéminent qui ressemble à la réduction minuscule de certaines coupoles arabes et qui peut être d'inspiration soit arabe soit normande. Il a toutefois son analogue dans le chœur de la cathédrale de Trondhjem. Le Musée de Boulogne a recueilli ce petit fragment.

Il est extrêmement regrettable que le transept, la crypte et le sanctuaire aient disparu et qu'on n'ait pu jusqu'ici fouiller méthodiquement leur emplacement. Ce devait être la partie la plus ancienne.

C'est de cette moitié de l'église ou de la salle capitulaire que provient une

des plus anciennes statues-colonnes que l'on puisse citer : je l'ai recueillie dans une maçonnerie du ^{xvii}^e siècle composée de matériaux empruntés aux ruines. Elle appartient aujourd'hui au Musée de Boulogne. C'est une figure demi-nature, d'une extrême sauvagerie, mais de beaucoup de style et bien moins barbare que l'horrible statuette du Christ sculptée vers 1095 sur un jambage de portail de la Couture au Mans.

Celle-ci représente la Femme de l'Apocalypse, mais c'est une interprétation assez inexacte du chapitre XII de ce livre sacré, où la Bête ne touche pas la Femme tandis qu'ici elle la mord et où cette bête est un dragon à sept têtes couronnées, tandis qu'au Wast, c'est un lion au naturel.

Une figure analogue, mais moins ancienne, est conservée à Saint-Maur-des-Fossés parmi les vestiges de l'abbaye. La bête ne s'y voit pas et le nourrisson se détourne du sein de sa mère.

La statuette du Wast, aujourd'hui au Musée de Boulogne, fait corps avec un fût cylindrique. La moitié inférieure, qui formait apparemment une autre pièce, a disparu.

La femme porte sur la tête un voile dont les plis symétriques au-dessus du front procèdent d'un modèle byzantin.

Elle est vêtue d'une chemise, à manches serrées aux poignets, et d'un



LA FEMME DE L'APOCALYPSE
STATUE EN PIERRE, PROVENANT
DE L'ABBAYE DE SAINT-MAUR-DES-FOSSÉS

bliard à manches plus larges et plus courtes, avec repli ou large galon aux extrémités. Elle tient des deux mains son enfant et son vêtement s'entr'ouvre sur la poitrine pour livrer passage au sein qui l'allaita. Ce sein est traité en méplat et en rabattement et l'enfant lui-même n'est guère qu'une silhouette. De la main gauche, il prend le sein de sa mère ; la droite, levée, semble

faire un geste de bénédiction.

La tête de la femme offre une expression violente de douleur ; en effet, la Bête, qui, dans l'espèce, est un lion, de proportions réduites, s'accroche des griffes à son épaule gauche et lui mord l'oreille. Ceci n'est pas du tout dans le texte apocalyptique, où la Bête se borne à menacer.

Le visage de la femme est modelé avec justesse et avec énergie ; sa bouche ouverte montre les dents et dans l'ombre d'arcades sourcilières nettement tracées, les yeux ont des pupilles détachées par un trait en creux et louchant vers la droite. Le nez, brisé, semble avoir été épaté à la base ; le cou est large, le voile couvre l'oreille droite et ne laisse rien



LA FEMME DE L'APOCALYPSE, STATUE EN PIERRE
PROVENANT DU PRIEURÉ DU WAST

(Collection Enlart, Musée de Boulogne-sur-Mer.)

voir des cheveux. Le masque semble avoir eu pour modèle celui d'une Gorgone antique ; quant au lion, à longue crinière frisée, il est très souple et très vivant et procède directement d'un modèle romain. S'il avait été détaché du groupe, on l'eût facilement pris pour une sculpture gallo-romaine.

La draperie n'a pas l'allure, toute géométrique, de celle du Christ du

L'ÉGLISE DU WAST EN BOULONNAIS ET SON PORTAIL ARABE 7

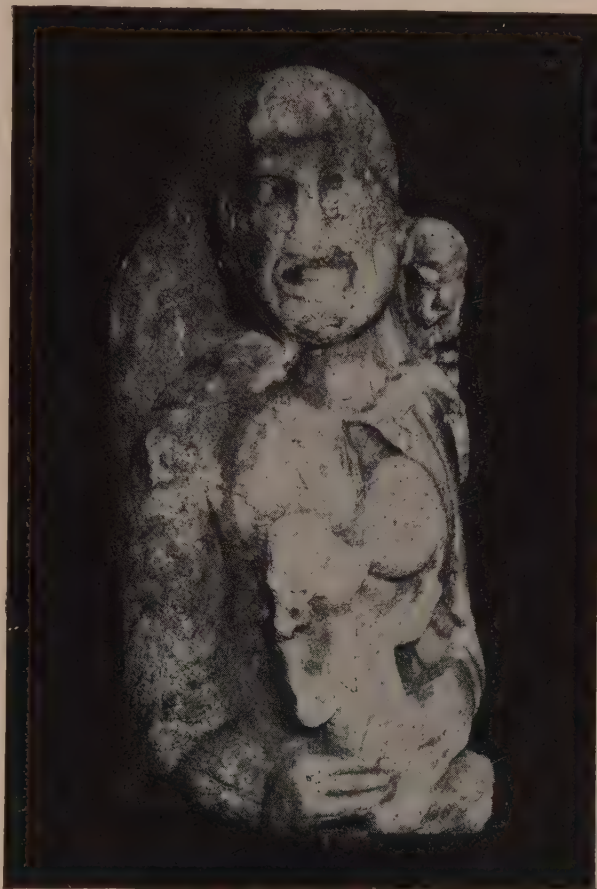
Mans ; elle est assez banale et ne présente pas la franche stylisation de celles des portails de Vézelay et de Chartres.

En résumé, cette sculpture offre un curieux mélange de naturalisme expressif, de stylisation romane et d'un classicisme traditionnel fort explicable près de la grande cité romaine de Boulogne et dans un atelier qui, depuis l'Antiquité, travaillait pour toute une vaste région dépourvue de bonne pierre.

Le gros grain de cette pierre n'a pas permis de donner au travail le fini qu'ont les statues de Chartres et de Corbeil ; les intempéries et les coups ont fait disparaître bien des détails, mais ce morceau de sculpture boulonnaise de haute époque et de date précise, survivant entre beaucoup d'autres que la guerre de Cent Ans a détruits, reste un témoin précieux. C'est au cloître du Wast ou peut-être au clocher que l'on peut attribuer des chapiteaux géminés, d'un siècle plus récent, à feuilles plus côtelées, et deux chapiteaux simples, dont on ne saurait restituer l'emplacement, indiquent le troisième quart du XII^e siècle ;

la statue funéraire très mutilée, que l'on dit être celle de sainte Ide, semble dater de la fin du XIII^e siècle. Le prieuré n'avait cessé de s'embellir jusqu'au XIV^e siècle. La guerre de Cent Ans le ravagea, comme tous les monastères de la province et ceux qui continuèrent de vivre restèrent misérables.

L'église d'un village voisin, Houllefort, a été bâtie au XVII^e siècle avec des



LA FEMME DE L'APOCALYPSE
STATUE ADOSSÉE A UNE COLONNE
PROVENANT DU PRIEURÉ DE WAST

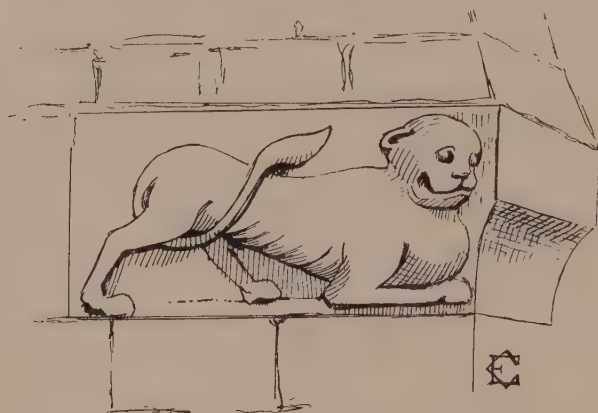
(Collection Enlart, Musée de Boulogne-sur-Mer.)

matériaux probablement pris aux ruines du Wast. On y remarque dans la paroi Sud, une charmante arcature de corniche romane, en plein cintre, avec clef demi-circulaire, comme au portail du Wast. De délicates feuilles d'eau décorent le bord du cintre. Aux angles inférieurs du pignon de l'église, on a utilisé deux lions passants, en bas-relief, du style roman le plus caractérisé¹.

Sur la vie de sainte Ide, qui mériterait d'être écrite à nouveau, nous avons des détails d'un grand intérêt dans la chronique de l'abbaye d'Afli-ghem publiée par Porta² et dans la vie de la sainte, œuvre d'un moine du Wast qui fut de ses familiers. Cette vie a été si mal publiée par Heinschius et dans le recueil des Bollandistes³ qu'il est nécessaire de ne la consulter

que dans le manuscrit original n° 1773 de la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

En 1096, au moment où Godefroy de Bouillon et Baudouin mobilisent les troupes des Pays-Bas, sainte Ide, leur mère, veuve du comte de Boulogne, Eustache II, vend ses alleux paternels du Brabant et les terres anglaises de son douaire pour subvenir à deux entreprises : la croi-



LION PASSANT, BAS-RELIEF
PROVENANT DU PRIEURÉ DU WAST
ÉGLISE DE HOULLEFORT

sade de son fils aîné Eustache III de Boulogne et la fondation qu'elle projette de trois monastères dans le comté. — En octobre de cette même année, Eustache III part et sa mère assume jusqu'en 1100 la régence du Comté.

Elle s'occupe alors de la construction de l'abbaye de Saint-Wesner dans la cité de Boulogne. Il en reste quelques vestiges, notamment une abside romane. La seconde fondation de sainte Ide est le prieuré du Wast, pour lequel elle avait demandé, avant 1099, une autorisation à Gérard, évêque des Morins, et avant 1109 aux moines de Cluny à saint Hugues⁴.

1. On trouvera le dessin de ces trois morceaux dans C. Enlart. *Archit. romane dans la région picarde*, p. 203, fig. 155, 156.

2. *Monumenta Germaniæ Historica Scriptores*, IX, p. 415, cf. Mabillon. *Annales Bened.* t. V, p. 364.

3. *Acta Sanctorum Aprilis*, t. II, XIII apr. Texte très incorrect, où le nom même du Wast a été omis.

4. Biblioth. Roy. de Bruxelles, ms. 1773 : « S. Hugoni abbati ut mitteret Cluniacensis ecclesiæ quosdam fratres ad locum Wast... Supplicavit atque cum multiplicatis et

Sainte Ide mourut en 1113, dans la semaine de Quasimodo (le 13 avril) à l'abbaye de la Capelle qu'elle avait fait bâtir après l'achèvement du prieuré du Wast.

Ce prieuré devait donc être achevé vers 1110 au plus tard et même avant 1109, puisque les moines qui vinrent de Cluny du vivant de saint Hugues trouvèrent les locaux préparés, au rapport de l'un d'eux.

On y remarque, dans les arcades de la nef l'emploi de l'arc brisé, encore très atténué, mais nettement voulu. On y remarque aussi un portail dont la voussure intérieure porte un décor tout à fait exceptionnel en Occident.

A part cette voussure, le portail du Wast ressemble à ceux qui s'élevèrent à la même époque dans l'Île de France et en Normandie.

Il est surmonté d'un fronton que l'on a restauré à une époque moderne, en y incorporant deux paires de chapiteaux du cloître et trois chapiteaux simples.

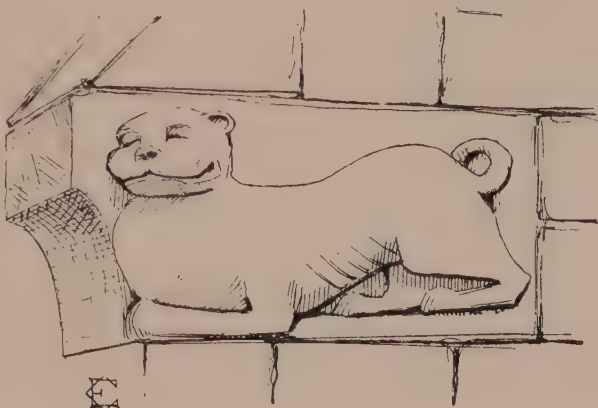
Un cordon à torsade passe au-dessus de ce fronton.

L'archivolte est décorée de deux rangs de dents de scie ; la voussure supérieure de deux rangs de zigzags, d'un beau profil ; les deux autres voussures ont de gros tores, correspondant aux fûts des colonnettes des piédroits.

Dans les six chapiteaux de ces colonnettes, on trouve des variantes du type corinthien, des lions, des oiseaux et un animal portant à l'avant-train la queue d'un reptile ou d'un poisson. Ce peut être l'interprétation d'un phoque.

Les abaques de ces chapiteaux ne sont profilés que sur un côté, selon une mode qui prit fin vers 1100, date approximative de l'œuvre.

Quant à la voussure intérieure, quiconque connaît le Caire et visite cette église boulonnaise n'est pas peu surpris de trouver, dans sa voussure intérieure, la reproduction exacte des claveaux découpés de la porte fatimite



LION PASSANT, BAS-RELIEF
PROVENANT DU PRIEURÉ DU WAST
ÉGLISE DE HOULLEFORT

devotis precibus exoravit quatenus eam in filiam adoptionis redimeret, et inter fratres spiritualiter hereditaret. Sanctus vero ac Deo dilectus Hugo hæc audiens sciensque sanctitatem et devotionem ejus, desiderio atque petitioni dominæ devotæ satisfecit ».

appelée Bab-el-Foutouh, que l'on sait avoir été construite de 1087 à 1091¹. C'est, sur la douelle de chaque claveau, le même groupe d'un tronçon de gros tore accolé à deux petits et c'est le même raccord entre ces bizarres festons et les deux jambages. Toutefois, l'échelle paraît plus grosse au Wast, parce que le diamètre des tores est sensiblement le même qu'au Caire et que le portail est plus petit. De plus, au Caire, l'arc festonné s'applique à un tympan; le portail du Wast n'en a pas.

Deux autres différences existent entre ces portes : à Bab-el-Foutouh, tous les claveaux sont de même gabarit et, sur chacun, la face antérieure présente un léger défoncement, peu apparent; elle est lisse, au contraire au Wast et les motifs de la clef et des impostes ont des tores d'un diamètre un peu supérieur à ceux des autres claveaux.

Lasteyrie, qui place à tort le Wast en Artois, constate que son portail est seul, avec celui de Ganagobie, qui s'orne de festons convexes², mais il n'a pas recherché l'origine de ce curieux motif.

Il ne me semble pas douteux qu'elle soit arabe et qu'elle soit un souvenir de la première Croisade.

Peut-être le maître d'œuvres qui accompagna le comte Eustache III vit-il en Syrie une porte ressemblant à Bab-el-Foutouh. En ce cas, elle aurait disparu.

Mais pourquoi ce maître n'aurait-il pas pris au Caire même le modèle de ses arcs brisés, dans la mosquée d'Ibn Touloun, et celui de son portail à Bab-el-Foutouh?

Le fait est historiquement possible : en effet, la chronique de Raymond d'Aiguilhe et l'*Historia Belli Sacri* nous apprennent qu'en 1095, au siège d'Antioche, les Croisés reçurent une ambassade du Calife du Caire et qu'au bout d'un mois, cette ambassade repartit en emmenant des ambassadeurs occidentaux, délégués par les Croisés³. Ils partirent vers le 15 mars. Pierre le Chambrier était le chef de cette ambassade⁴. Au Caire, le Calife Afdal, ayant appris les déboires des Francs, retint prisonniers leurs ambassadeurs, puis, à la nouvelle de la prise d'Antioche et des victoires qui la suivirent, il les fit élargir et reconduire avec honneur au camp des Croisés, devant Irkah⁵.

1. Saladin, *Manuel d'Art musulman*, t. I, p. 98 et fig. 62.

2. R. de Lasteyrie. *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1912, in-4°, p. 584-585. L'auteur ne semble pas avoir soupçonné l'origine orientale du motif.

3. Raymond d'Aiguilhe. *Historia Francorum*, cap. VII, *Hist. Occid. des Crois.* p. 247; cf. *Historia Belli Sacri*, *ibid.*, p. 212 à 214.

4. Cafaro. *Liberatio Orientis*, cap. IX. *Hist. Occid. des Crois.*, t. V, p. 56.

5. Raymond d'Aiguilhe; *H. O. C.* III, p. 277, cf. *Historia Belli Sacri*, *H. O. C.* III, p. 214 et Riant, *Inventaire* CXIV et CXXVIII.

L'ÉGLISE DU WAST EN BOULONNAIS ET SON PORTAIL ARABE 11

On les avait conduits d'abord à Jérusalem où ils célébrèrent, le 10 avril, la fête de Pâques. Ils avaient donc passé plus de dix mois au Caire où certainement ils avaient admiré la construction récente et magnifique de Bab-el-Foutouh.

Nous ne connaissons ni le nom, ni la personnalité, ni même le nombre des délégués qui accompagnèrent au Caire Pierre le Chambrier, mais on dut les choisir parmi des gens qualifiés soit par leur rang social, soit par leur savoir. Le portail du Wast semble témoigner qu'un maître d'œuvres du comte Eustache III de Boulogne était parmi eux.

Que des artistes du Boulonnais, du Quercy et de mainte autre province de France aient étudié en Orient et imité chez nous des modèles arabes et byzantins, c'est un fait que l'examen comparé des monuments suffit à rendre indiscutable; mais où, comment, quand et dans quelles conditions ont-ils pu s'inspirer de ces modèles? C'est ce que l'on sait moins, les témoignages

écrits étant rares et les chroniqueurs s'étant généralement beaucoup moins intéressés aux arts qu'aux faits d'armes.

C'est un intérêt du portail du Wast de permettre de saisir entre l'art arabe et celui du Nord de la France un point de contact très probable, sinon démontré avec cette rigueur absolue que l'histoire atteint rarement.



ARC EXTERIEUR, COTÉ NORD
DE LA PORTE DITE BAB-EL-FOUTOUH, LE CAIRE

UN PEINTRE INCONNU DU XVII^e SIÈCLE

PIERRE MONTALLIER

En feuilletant le catalogue de l'énorme collection de l'abbé de Gévigney, vendue en 1779, notre attention fut attirée par la mention du tableau suivant inscrit sous le n° 368 :

Montallier

Les « Œuvres de Miséricorde », composition de dix figures dans le genre du Le Nain, et d'une couleur aussi belle que celle du Bourdon, et rendue avec autant de vérité que si elle étoit de ces deux maîtres. Toile H. 26 p., L. 20 p.

Cette description nous révélait que l'abbé de Gévigney possédait un tableau d'un peintre français du XVII^e siècle, de l'école de Le Nain ou de Bourdon, tout à fait inconnu aujourd'hui.

Et la réalité, inopinément, a confirmé l'indication du vieux catalogue.

Il y a déjà trois ans que M. Alexandre Benois, conservateur de la galerie de tableaux de l'Ermitage, fit un choix des tableaux, qui ornaient un pavillon isolé du parc de Péterhof, baptisé aussi l'Ermitage. Parmi ces tableaux se trouvait une petite toile (44×53), coïncidant exactement avec la description du catalogue de l'abbé de Gévigney. Ce tableau fut acquis sous le règne de Catherine II et depuis la fin du XVIII^e siècle il était resté dans ce pavillon où il servait d'ornement purement décoratif.

Examinant ce tableau, attribué d'abord à l'école hollandaise, nous avons déchiffré à droite, sur le degré de la porte, une signature peu lisible :

« Montalli

In.Fe ».

Les dernières lettres de la signature sont effacées, « i » est à peine visible et se trouve au bord du tableau, évidemment les dernières lettres de la

signature furent coupées lors des restaurations successives de ce tableau.

Nous avons vainement cherché ce nom dans divers dictionnaires de peintres, lorsqu'enfin nous trouvâmes dans le recueil d'Eugène Piot, *État civil de quelques artistes français*, l'acte de décès de Pierre Montallier, peintre ordinaire du Roy, décédé le 15 octobre 1697, à l'âge de cinquante-quatre ans.

Voici le texte exact de ce document :

« Du mardy 15^e octobre 1697, Pierre Montallier, peintre ordinaire du Roy,



LES ŒUVRES DE MISÉRICORDE

PAR PIERRE MONTALLIER

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

fut inhumé, âgé de cinquante quatre ans, décédé ce jourdhuy à une heure après minuit, rue de la Monoye, en présence de Jean Hureau, marchand joaillier, beau-fils du deffunct, et de Antoine Poniade, m^e tailleur, cousin germain, d'Antoine Hureau, marchand joaillier, amy, qui ont signé » (Registres de Saint-Germain-l'Auxerrois). Cet acte est reproduit dans le recueil de H. Herluison, « *Actes d'état civil d'artistes français* », Orléans, 1873.

Nous sommes persuadé que parmi les documents si nombreux, si variés qui sont déjà publiés sur l'histoire de la peinture française on peut trouver

encore d'autres renseignements sur l'auteur remarquable du tableau de Péterhof, qui est peint avec la précision des meilleurs tableaux des Le Nain.

Sa peinture est d'une harmonie pleine de noblesse. Des tons gris et brun forment, au premier plan, un fond neutre sur lequel se détache le manteau rouge du cavalier, qui verse le vin ; au fond le ciel lumineux avec des nuages légers dans le goût de S. Bourdon (la lumière et l'air sont rendus avec une aisance tout à fait singulière) ; les murs du couvent sont d'une nuance gris rose et les vêtements des pèlerins gris clair. Tous les personnages, si typiques, sont pleins de vie et d'expression.

Par son sujet et sa facture ce tableau se rapproche à la fois de la peinture de Louis Le Nain et de celle de S. Bourdon (les tableaux de genre de ce dernier attendent encore une étude plus minutieuse). Montallier était peut-être un de ces peintres qui unissent l'admirable naturalisme de Louis Le Nain au naturalisme romantique de S. Bourdon. Mais, hélas, nous ne pouvons pas traiter ce sujet d'une manière plus précise, il faut attendre la découverte d'autres tableaux de Montallier. Il est fort possible qu'ils soient aujourd'hui attribués à quelques autres peintres, par exemple aux Le Nain mêmes, dont le nom était naguère encore un terme collectif pour toute l'école du naturalisme français du ^{xvii}^e siècle.

L'identité du sujet, du nombre des personnages, le style tel qu'il est défini dans la description sommaire du catalogue de la vente, la signature enfin, tout nous permet d'identifier le tableau de l'Ermitage de Péterhof avec celui de la collection de l'abbé de Gévigney.

La largeur du tableau de Péterhof coïncide presque avec la largeur indiquée dans le catalogue de l'abbé de Gévigney, mais la hauteur est réduite de 20 centimètres. Cette différence tient sans doute à ce que dès la fin du ^{xviii}^e siècle le tableau fut destiné à orner le pavillon de l'Ermitage où les cadres furent placés en mosaïque, suivant leurs dimensions, par groupes uniformes ; c'est évidemment à ce moment qu'il fut rogné en hauteur. Au ^{xviii}^e siècle cette opération (et à l'inverse celle de l'agrandissement) a souvent mutilé les tableaux et surtout ceux des maîtres secondaires (dans tous les anciens musées on en trouve beaucoup d'exemples). Et en effet la toile a l'air un peu resserré : le dessus de la maison, à droite, et celui du monument orné d'un bas-relief, à gauche, semblent arbitrairement coupés par le châssis.

Il est intéressant de noter que dans les anciens inventaires de l'Ermitage ce tableau est déjà décrit sous le nom de Montallier, que nous donne le catalogue de la vente de l'abbé de Gévigney.

SERGE ERNST

FLANDRE OU BASSE PROVENCE ?

WEYDEN OU GERARDHUS ?



AN dernier, à l'une de ces réunions dominicales de Boulogne, où M. Salomon Reinach sait grouper autour de lui tant d'intelligences averties, il me montra la photographie d'un tableau, dont on ignore aujourd'hui le possesseur.

On sait seulement qu'il y a vingt-sept ans, il faisait partie de la collection Cernuschi, et qu'il est mentionné et reproduit, dans le *Catalogue de la vente* du 25 mai 1900, sous le n° 144, comme étant de l'Ecole de Roger van der Weyden. C'est d'ailleurs ainsi que Friedlænder, qui en a parlé autrefois, le jugeait, mais en l'accompagnant d'une description trop superficielle pour qu'on en puisse soupçonner l'intérêt. Il voyait là une *Adoration du Divin Enfant*, par un « Mage espagnol ». Examinons-le à notre tour.

Constatons tout d'abord, qu'au premier aspect le tableau ne diffère pas beaucoup de nombre d'autres primitifs flamands.

Sous un portique donnant sur un jardin, fermé dans le fond par une porte menuisée à plis de linge, tapissé d'une riche étoffe de soie brochée, la Vierge est assise au centre. Elle presse sur son cœur l'Enfant Jésus, qui, debout sur ses genoux, l'embrasse : deux anges volants tiennent au-dessus de la tête de Marie, une couronne d'orfèvrerie.

En arrière, saint Joseph, vieillard chauve, à barbe légèrement fourchue, plie le genou : il tient de la main gauche un bol plein d'une petite soupe, et de la main droite une petite louche avec laquelle il s'apprête à prendre une cuillerée de la mitonnée enfantine.

A droite, devant la Vierge, un personnage avec une barbe noire, de longs cheveux noirs ondulés, coiffé d'un feutre à bords étroits relevés, aux yeux brillants, vêtu d'une robe noire à lourds plis serrée à la taille, avec une sorte

d'aumusse ramenée sur le bras gauche, est agenouillé. De la main droite, il tient un mince instrument qui paraît de métal, terminé à chaque bout par un renflement et de la main gauche un vase carré, séparé en deux parties



LA VIERGE COURONNÉE, ÉCOLE FLAMANDE, XV^e SIÈCLE

(Anc. Collection Cernuschi.)

comme un encrier. Aux pieds de la Vierge, un petit chien noir couché en boule, au bas du tableau, un cartouche illisible.

De l'autre côté du jardin, au premier plan, un arbre, puis un château entouré de feuillage, avec une tour couronnée d'un chemin de ronde, et surmontée d'une poivrière : plus loin de hauts rochers baignent dans une mer calme, sur laquelle on aperçoit une barque avec une grande voile.

Lorsqu'on cherche ici les points de contact avec l'Ecole des Flandres, ils apparaissent immédiatement. C'est bien la Vierge du Nord, sur un fond de ce riche brocard que les Flamands faisaient venir de Gênes. Elle est toute proche parente de la Vierge du *Bréviaire Grimani* que j'ai publiée naguère.

Pour saint Joseph, c'est le même personnage que celui qui, dans l'*Adoration des Mages* de Munich, signée Weyden, — WLUD (en flamand *W — Lud = absolvit*), sur le sabre du noir Gaspard¹, à côté de la Vierge assise, salue les Mages ; le même et non un autre. Mais détail curieux, on doit y reconnaître également, le saint Joseph du côté gauche du triptyque de Bruges, qui vient, en abritant dans sa main sa chandelle, éclairer l'Enfant que la Vierge adore dans l'étable. Et ce dernier tableau est de Memling, sans conteste possible.

Au passage, lisons sur le montant de pierre de ce dernier tableau, le chiffre 36 ; à Bruxelles deux autres tableaux du Musée Royal, les n^{os} 570, 571, donnent inscrits de même, les nombres 40 et 42. Il ne me semble pas qu'ils aient jamais été signalés.

Il faut enfin ajouter, que dans les deux tableaux de Munich et de Bruges, nous voyons dans l'encadrement, ici d'une porte, là d'une fenêtre, apparaître la tête d'un même personnage barbu, coiffé d'un bonnet à Bruges, d'un turban à Munich, qui semble prendre un vif intérêt à la scène. Mais ce n'est, ni la figure de Weyden à Munich, que nous connaissons par l'*Album d'Arras*, ce qui nous a permis de le reconnaître, grâce à ses yeux d'albuminurique dans le retable du Prado, ni celle de Memling à Bruges, dont il semble bien que nous ayons le portrait sans barbe, au British Museum.



Cliché Mely.

VIERGE DU BRÉVIAIRE GRIMANI

1. Les trois mages ont vu leurs noms primitifs, Melchias, Padizar, Gaspar, se fixer définitivement vers le XII^e siècle : Melchior, le mage blanc, Balthazar, le sémite brun, Gaspard que Bede appelle Padischah, le chémite noir.

Ne manquons pas de remarquer que le panneau de Munich pourrait bien avoir été exécuté à Gand. N'est-ce pas, en effet, Sainte-Pharaïlde, au clocher si caractéristique, qui se détache dans la baie gauche de l'étable ?

Il n'est pas enfin jusqu'au petit chien, qui rappelle celui de *la Nuit de*

la Saint-André de Munich, dont il ne faille faire mention ; mais ici il est *noir*. Nous n'allons pas tarder à voir pourquoi il m'a semblé nécessaire de signaler tout particulièrement ce détail.

L'origine flamande du tableau Cernuschi paraît ainsi évidente, bien qu'il faille observer, après Friedlander, que pas un Van der Weyden n'a un fond de mer, comme celui qui est ici sous nos yeux.

Reste le « Mage espagnol », agenouillé. Ne l'aurions-nous pas, par hasard, rencontré un jour dans nos voyages artistiques ? Et alors, voilà qu'il me souvient de l'Exposition des Primitifs niçois en 1912, des impressionnantes découvertes de M. Labande, qui nous entraîna en de surprenantes chevauchées à travers les montagnes de la Basse-Provence et leurs bourga-



ADORATION DE L'ENFANT, PAR MEMLING

(Hôpital Saint-Jean, Bruges.)

des, dans lesquelles, des suites d'artistes merveilleux, inconnus hier, exécutèrent de véritables chefs-d'œuvre, qui nous furent seulement révélés à ce moment.

Or, à Taggia, dans la chapelle de la famille Asdenti, on voit une grande predelle, qui eut pour auteur Louis Bréa. En 1494, il s'était engagé à y

exécuter une *Annonciation*, qui devait être accompagnée, dans le bas à droite par saint Sébastien, à gauche par saint Fabien, tandis que dans le haut à gauche, saint Dominique lirait dans un livre ouvert et que saint Pantaléon figurerait à droite. Les premiers critiques d'art qui l'ont décrite, rapportent que la tradition voit dans ce dernier, le portrait du peintre. « Il



Phot. Giraudon.

ADORATION DES MAGES, PAR ROGER VAN DER WEYDEN

(Pinacothèque de Munich.)

faudrait alors, écrit M. Lorenzo Reghezza dans *Nice historique* (1912, p. 84), le comparer à un portrait présumé de Bréa qui se trouve dans le retable de Cimiez, comme aussi à un personnage qui figure dans l'*Ensevelissement du Christ*, d'Ognî Santi, à Santa Maria in Castello de Gênes.

Regardons saint Pantaléon de Taggia. Il porte une barbe noire assez courte : il est vêtu d'une robe noire fort simple, très montante, serrée à la taille : de ses épaules, partent deux longues manches flottantes, sa chevelure est longue et ondulée, sa tête est couverte d'un feutre à petits bords relevés,

ses yeux sont perçants : enfin, je copie Reghezza : « il tient dans sa main gauche une coupe et de la droite un pinceau ou un bistouri ». Si on le rapproche du *Mage espagnol* Cernuschi, on est immédiatement frappé, non seulement de la ressemblance des visages, des moindres détails du costume, de ces manches flottantes que je croyais tout à l'heure manches d'aumusse, mais surtout de ce « pinceau qu'on peut prendre pour un bistouri », que



Phot. Giraudon.

ADORATION DES MAGES, PAR MEMLING

(Hôpital Saint-Jean, Bruges.)

nous voyons, sans qu'on ait pu en déterminer la destination, absolument semblable dans le tableau Cernuschi.

Quant aux deux personnages de Cimiez et de Gênes¹, qu'on croit pouvoir en rapprocher, tous les deux sont certainement identiques. On y voit, comme le dit M. Labande, « probablement un seigneur florentin ». Bien d'aplomb sur des jambes de cavalier, large d'épaules, fastueux, portant sur l'oreille une toque de velours, cheveux courts, barbe en pointe, richement

1. Il est impossible de donner une reproduction de l'*Ensevelissement du Christ* de Gênes, l'obscurité ne permet pas d'en obtenir un cliché photographique.

vêtu d'une robe garnie d'un précieux galon et largement décolletée, les mains libres, le poing sur la hanche, sans regard, car il est de profil, il paraît donner des ordres. Saint Pantaléon de Taggia au contraire, très simple, semble uniquement scruter de ses yeux perçants qui vous pénètrent, la scène à laquelle il assiste : d'ailleurs, comme le *Mage espagnol* Cernuschi.

Mais que tiennent donc dans leur main droite, ces deux derniers, qui dès lors semblent ainsi complètement identiques ? Or, ce n'est, ni un pinceau, ni un bistouri, mais un outil de fresquiste, une mince cuillère de cuivre allongée, triangulaire, pour verser la cire liquide ou le liquide coloré sur la muraille et dont l'autre extrémité se termine par un petit renflement destiné à étendre et à polir la cire. Il me semble bien voir là le *rabdos* des peintres à l'encaustique. J'ai eu la bonne fortune autrefois d'en recueillir un dans de vieux débris de cuivre ; sa reproduction permet d'en comprendre la destination. Quant à la coupe, à l'encrier, c'est le pot aux couleurs liquides.

Et la chose semble d'autant moins douteuse que si nous ouvrons le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Saglio, au mot *Pictura*, nous y voyons les outils d'une femme peintre, trouvés dans son tombeau, découvert en 1848 à Saint-Médard-des-Prés, en Vendée, et qu'y figurent et le *rabdos*, et la coupe qui est le mortier pour broyer les couleurs, et l'encrier qui n'est autre que la boîte à couleurs.

De toute évidence donc, nous avons là le même personnage, avec les mêmes yeux, vêtu de même, avec de longues manches flottantes, de longs cheveux ondulés, le même bonnet, tenant dans ses mains les mêmes outils : un peintre. Et il n'y a, je pense, aucun rapprochement à faire, avec les deux personnages de Cimiez et de Gênes : ici, c'est un seigneur florentin, là un artiste.

Je n'ai pas cru devoir m'arrêter sur le titre de la croix de la *Crucifixion* de Cimiez, de Louis Bréa, qui est en trois langues, hébreu, grec, latin, si caractéristique de l'Ecole du Nord. Comme ce n'est pas l'œuvre de Bréa dont il est question ici, il m'a paru inutile d'introduire dans la discussion une nouvelle inconnue.

Mais nous n'en avons cependant pas fini avec le tableau Cernuschi, ne



PORTRAIT PRÉSUMÉ
DE MEMLING
(British Museum.)

serait-ce que ce fond de mer que nous n'avons dans aucune œuvre flamande. De fait, ici, rien de la Flandre : ce n'est pas un château du Nord : il n'y a pas de toit à degrés ; et la mer, avec *une tartane*, si calme, qui baigne le pied d'une falaise abrupte, n'a rien de la Mer du Nord, des Bancs de Flandre. Elle est au contraire très méditerranéenne, si j'osais, j'écrirais qu'elle est pré-Joseph Vernet.

Mais aussitôt, il me faut revenir sur un détail que je signalais tout à l'heure : le petit chien *noir* aux pieds de la Vierge. Sans y attacher une importance capitale, il nous ramène vers le Nord, car il vient nous rappeler — mais par quelle route sinueuse, — l'inscription du *Jugement dernier*, attribuée à Jean Van Eyck (?), de l'Ermitage de Petrograd, que j'ai étudiée en 1920 dans le *Bulletin des Antiquaires de France*.

L'inscription de l'armure de saint Michel était en effet fort étrange :

VIA
IЄIVC ΘEŌ
N:XBPI8

Après que j'en ai eu proposé l'explication par le latin, l'hébreu et le grec : VICTORIA IESVS THEŌΥ ΥΙΟΥ ΝΟΔΕ ΧΡΙΣΤΩ, « Victoire par Jésus fils de Dieu : Rendons grâce au Christ », M. Bruston, l'hébraïsant bien connu, appelait mon attention sur le dernier mot XBPI8. Il pense y lire deux mots hébreux, *Chaber Iao*, Ami de Dieu ; et l'explication était alors pour lui : « La Voie de Jésus à Dieu, c'est le nom d'Ami de l'Eternel ».

Or, l'histoire de la Mystique de la fin du xiv^e siècle m'avait appris qu'il se fonda à cette époque, dans la région rhénane, une petite congrégation dont l'influence fut immédiatement considérable. Ses membres prirent le nom d'*Amis de Dieu*. Du nombre fut un flamand, Jean Rupbroek (mort en 1381), qui vint vivre à Bruxelles et dont les ouvrages en langue flamande, *les Noces spirituelles*, *le Miroir de la Félicité*, *l'Apologie de la Contemplation*, jouirent d'une grande célébrité. Les Amis de Dieu portèrent surtout leurs méditations sur l'*Apocalypse*, et seuls, les membres marqués du sceau du Seigneur, devaient échapper aux effrayantes calamités que Dieu allait faire fondre sur le monde. On pense aussitôt à l'*Agneau* de Van Eyck. Et ils prirent pour symbole, un *Chien noir*.

La Congrégation disparut dans le commencement du xv^e siècle. Je ne suppose donc pas voir là l'œuvre d'un artiste associé aux Amis de Dieu, *Chaber Iao*, comme les artistes, Bonnard, Sluter, par exemple, qui furent chanoines réguliers *ad succurrendum*. Mais quand on sait, sur quelles traditions, qui finissaient même par leur devenir incompréhensible, vivaient les artistes du Moyen Age, il ne semble pas inutile de signaler ici le petit *Chien noir*, qui

comme le titre de la croix en trois langues, nous amène à l'école du Nord.

Mais tous ces rapprochements, assez inattendus, qu'on devrait espérer voir éclairer la question, la compliquent au contraire singulièrement; car à peine une direction apparaît-elle admissible, qu'une autre, contradictoire se présente aussitôt à l'esprit.

Reste un dernier détail, qui, semblant une énigme en quelque sorte



ANNONCIATION, PAR LOUIS BRÉA

(Église de Taggia.)

impénétrable, — c'est le mot littéralement exact, — paraît dès lors inutile à examiner. C'est le petit cartouche qui se trouve dans le bas du tableau, au centre du pavage, avec une inscription si lamentablement écaillée, si malencontreusement détériorée, qu'on n'a pas eu l'idée de s'y arrêter un instant.

Naturellement, c'est elle qui m'attirait. La première chose était de tenter un agrandissement photographique.

Longuement disséquée par les maîtres les plus compétents en paléographie, voilà ce qu'on en peut tirer, sans aucune hypothèse :

— v ——— icc4 ———
 — Gi - ardhus ———
 ——— de nices
 de nno ———

Deux mots sont indiscutables : *de nices* ; un, à peu près certain, avec une initiale majuscule : *Gi - ardhus* ; enfin un dernier, auquel il manque seulement deux lettres, mais qui n'en demeure pas moins très problématique : *de - nno*

Ces quelques mots épars, ne peuvent-ils nous ouvrir un horizon ?

La première ligne paraît être une date ; la deuxième semble bien *GI|R|AR|D|HUS* ; la troisième, un adjectif, précédé de *de*, donc un lieu d'origine, *DE NICES* ; la quatrième enfin, un mot que je cherche vainement mais qui est probablement un endroit, comme *decano* (*doyenné*). Et nous aurions alors, sans les mots qui manquent, l'ossature : *Girardhus... de nices* |i| *de* |ca| *no* (?) : *Girardhus... du doyen-né de Nice*. En tous cas, deux mots sont certains : *de Nices*, *de Nice* : et nous voilà par eux, avec le fond de mer méditer-



SAINT PANTALÉON
 PORTRAIT PRÉSUMÉ DE LOUIS BRÉA
 (Église de Taggia.)

ranéen, avec le portrait du peintre de Taggia, ramenés en Basse-Provence.

Il est vrai qu'on m'a fait observer que le cartouche devait porter, probablement, le nom du donateur. Ah oui ! Depuis que je m'occupe des signatures de Primitifs, *pour toutes*, à peine imprimées, la même objection m'a toujours été faite ? La tradition romantique de l'humilité, du mépris des artistes, n'a jamais désarmé, même quand je montre, non seulement leur orgueil, mais leurs canonisations, quand ils étaient réguliers, mais les titres de noblesses que les princes leur ont octroyés, quand ils étaient laïcs, et même les comptes qui concordent avec les œuvres où ils ont apposé leur nom. Aujourd'hui, je dirai : qu'importe ? Le très grand intérêt ici, c'est : *DE NICES* ; le tableau a donc été fait, tout au moins, pour quelqu'un de Nice.

Qu'on me permette, dans le cas présent, de rappeler deux exemples de la même région, contemporains.

En 1895, alors que je rompais, — et avec quel fracas, — ma première lance contre la science officielle, j'ai donné dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, l'inscription d'un tableau du Musée de Lisieux, une Vierge d'Antonio de Calvis, qui semble bien appartenir à une famille de peintres de Gênes, probablement originaire de Calvi en Corse. Elle porte : *Quest opera anno facta fare le rellegiose et principali de casa = Sca Caterina e Paola da Mastro Antonio de Calvis.*

Puis à Nice, précisément, nous trouvons dans la *Crucifixion* de Cimiez, aux pieds de la Vierge, un cartouche qui porte :

Hoc opus fecit fieri condam nobilis Martinus de Rala, cujus executor fuit nobilis Dus Jacobus Galeani 1475, die XXV Junii et Ludovicus Brea pinxit.

Ni dans l'une, ni dans l'autre de ces peintures, de même famille, contemporaines, l'artiste n'a omis d'inscrire son nom ; pour-quoi donc récuserions-nous ici le nom de Gerardhus, d'autant plus qu'il



Phot. Laugier.

CRUCIFIXION, PAR LOUIS BRÉA

(Église de Cimiez.)

est impossible de trouver dans les fragments de lettres qui précèdent le nom, une abréviation comme *Dus* (*Dominus*), qui, je l'avoue, rendrait alors, problématique mon hypothèse. Elle me paraît au contraire d'autant plus présentable, qu'en Basse-Provence, on connaît un Gerard ou Gairard Nadal qui termine et signe le 27 août 1491, une fresque, la *Vie de saint Jean*, chez les Pénitents blancs de la Tour, dans la Vallée de la Tinée. Peut-on le rapprocher de notre Gerardhus ? J'ai cherché à me procurer une photographie de cette fresque, située en pleine montagne, à une heure de marche de tout centre, car je pensais à l'instrument du fresquiste que le peintre Cernuschi tient en main. Mais la chose est paraît-il impossible à obtenir. Cependant quels renseignements nous pourrions lui demander, si nous apercevions-là des influences du Nord.

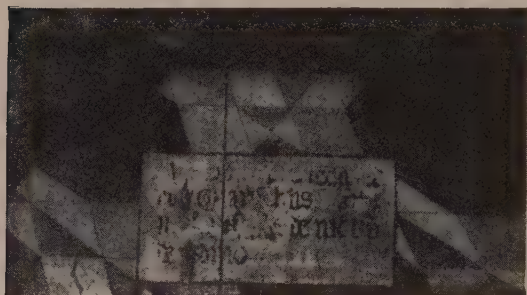
Il est donc bien regrettable que M. Mossa qui en parla dans *Nice historique* en 1913, n'ait pas pu en donner une reproduction.

En tous cas, il semble à peu près certain que le tableau Cernuschi, de l'école de Van der Weyden, avec un « Mage espagnol », a été peint dans le Midi de la France. Mais l'artiste a-t-il séjourné dans le Nord : a-t-il rencontré sur les bords de la Méditerranée les grands maîtres qui descendirent en Italie, Weyden, Fouquet : a-t-il connu Memling et tant d'autres dont nous constatons ici l'influence si directe : a-t-il travaillé dans leurs ateliers flamands : les a-t-il vus à l'œuvre sous le soleil de la Ligurie ? La chose me paraît bien difficile à préciser.

Mais le nom de Gerardhus avec un *h*, comme naguère celui de Bernhardus, avec un *h* également, dont on trouve la signature dans un tableau attribué

au Maître de Flémalle¹ ne serait pas sans me faire penser à une origine rhénane.

Et si je me laisse encore entraîner vers certains tableaux attribués par la subjectivité des maîtres à l'école des Flandres, je repense à un panneau exposé dans les petites salles flamandes du Louvre, l'*Instruction pastorale* que j'ai autrefois étudiée². Sur le collet du manteau d'un assistant, on peut lire en *schriftbordiring*



INSCRIPTION DU TABLEAU
DE L'ANCIENNE COLLECTION CERNUSCHI

(c'est ainsi qu'on appelle maintenant, en Allemagne, les signatures que je lis sur les galons), le nom d'Apelli Vetali, qui certes n'a rien du Nord, mais qui paraît bien au contraire appartenir à une dynastie de peintres connus en Ligurie du *xiv^e* au *xviii^e* siècles.

Ces lignes ne sont pas une étude des influences de l'art du Nord sur les artistes du Midi. C'est simplement l'examen d'un document nouveau, qui avec ceux signalés dès 1886 par Eug. Müntz, plus récemment par MM. Sander Pierron, Labande, Berenson, Bensa, montre d'une façon singulièrement précise que les Arnold de Catz d'Utrecht, les Alexandre, les Lievin, les Roland de Bruges, les Juste de Gand, les Guyens d'Anvers, les 185 peintres flamands, dont Vasari célèbre la réputation en Italie au *xv^e* siècle³, eurent

1. Mély. *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Leroux, 1927, gr. in-8, gr. 173.

2. *Ibid.*, p. 322, fig. 205, 206.

3. J'ai publié leurs noms dans la *Chronique des Arts*, le 22 février 1908.

avec les Cordonnier de Troyes, les Charonton de Laon, les Chugoinot de Besançon, les Jean de Clèves, au ^{xv}^e siècle, sur les écoles de peinture d'Avignon, de la Basse-Provence et de la Ligurie, une influence considé-



VIERGE ENTRE DEUX SAINTS., PAR ANTONIO DE CALVIS

(Musée de Lisieux.)

nable que nous découvrons dans l'œuvre des Bréa, des Canavesi, des Durandi, des Miralheti, dont nous connaissons les travaux par des signatures indiscutables.

Pour l'Italie, nous avons déjà pu constater la chose plus d'un demi-siècle

antérieurement, à Sienne, lorsque Domenico del Coro, le célèbre mosaïste italien, qui avait séjourné à Bourges, de 1406 à 1414, à la cour du duc Jean de Berry, rapportait à la *Signorie* les impressions flamandes si manifestes qu'il avait reçues des Limbourg, des Malouel, des Bellechose¹, avec lesquels, il venait de travailler pendant plus de sept années.



RABDOS DE PEINTRE A L'ENCAUSTIQUE

(Collection de Mély, Paris.)

Si nous en recherchons le motif, alors que l'école ligurienne avait si près d'elle les grands maîtres de l'Italie, nous pouvons interroger Michel Ange. Il nous répondra dans ses *Confidences* : « La peinture flamande plaira généralement plus à tout dévot qu'aucune d'Italie, car celle-ci ne lui fera jamais verser de larmes, celle de la Flandre au contraire lui en fera verser abondamment ».

F. DE MÉLY

1. Mély. *Les Primitifs et leurs signatures, Les Miniaturistes*. Paris, Geuthner, 1914, gr. in-4°, p. 139.



LES CLOCHERS TOULOUSAINS



UN des aspects les plus expressifs du paysage monumental dans la région toulousaine provient des clochers de brique polygonaux. Concordance étonnante : de même qu'à l'époque romane, Saint-Sernin occupa la place souveraine dans l'art du Midi, de même, à l'époque gothique, Toulouse exerça un nouveau magistère dans l'architecture par ses vastes nefs de brique cantonnées de leurs clochers octogones. Il semble que dans ce pays privilégié les hommes ont mieux senti la pérennité des grandes œuvres du Moyen Age et le génie traditionnaliste de cet art. Une curieuse gravure¹ du xvii^e siècle de Mathieu Zeiller nous montre la capitale languedocienne hérissée de ses tours et de ses flèches qui faisaient la fierté des habitants. Nos contemporains partagent aussi cette admiration puisqu'ils ont encore le bon goût d'élever des clochers modernes en tous points semblables aux vieux modèles gothiques. De Simorre à Albi, de Montauban à Mirepoix, nous rencontrons partout le « clocher toulousain ». Il n'y a pas d'exemple d'architecture régionale qui ait eu plus de vitalité. Voyons quelle fut la filiation des meilleures œuvres au cours du Moyen Age.

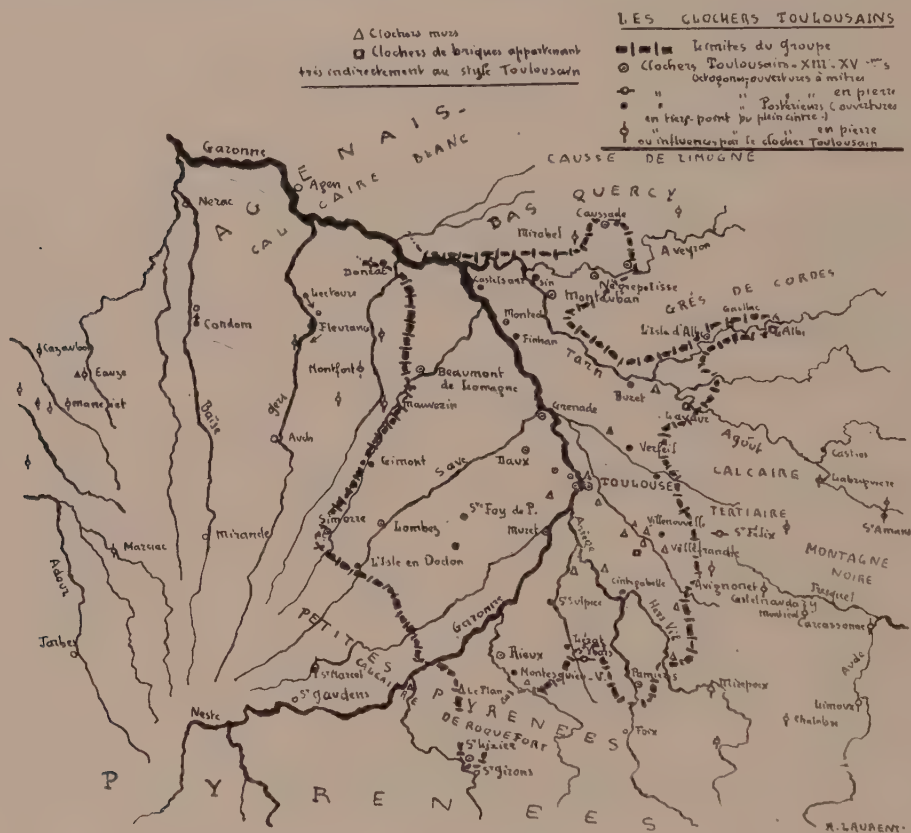
* *

L'origine du plan octogonal n'appartient pas au Languedoc. Dans les vieilles églises d'Auvergne, qui ont tant de charme mystérieux, le transept est généralement surmonté d'une tour octogone dont la base forme un lanternon au-dessus de la coupole centrale. Cette disposition des plus heureuses était connue aussi en Bourgogne et en Provence, mais il manque

1. Extraite de la *Topographia Gallia* (Amsterdam 1660. Merion, graveur).

un détail important pour avoir la silhouette vraie du vieux clocher de Saint-Sernin : c'est la retraite formée par chaque étage l'un sur l'autre, qui donne tant d'envolée et de grâce à ces tours s'achevant en pyramide.

C'est dans le voisinage même de l'Auvergne, à l'abbatiale de Saint-Martial de Limoges, que fut conçu l'ancêtre des clochers octogones, avec retraites accentuées aux étages. Avec celui de Saint-Front de Périgueux, le clocher de Saint-Martial était le plus beau du centre de la France. On comprend



pourquoi il fut souvent reproduit en réduction dans les églises du Limousin et du Périgord.

Si le chef-d'œuvre a disparu, nous pouvons au moins nous en faire une idée exacte d'après celui de Saint-Léonard, près de Limoges, qui en est une copie certaine. Rien d'étonnant qu'on ait imité aussi ce clocher à Toulouse, sur une grande route de pèlerinage, dans une église issue de la même lignée que la basilique limousine. Mais à Saint-Martial comme à Saint-Léonard, les étages inférieurs étaient carrés ; seuls, les étages supérieurs passaient à l'octogone. La nouveauté qu'apportèrent les constructeurs de Saint-Sernin

fut d'adopter le plan octogonal de la base au sommet. La coupole sur trompes de la croisée, renforcée de puissantes nervures analogues aux premières ogives sous clocher, donnait une assiette commode et solide pour une tour octogone. Ce vieux clocher de Saint-Sernin achevé vers 1130, a donc son originalité d'autant plus grande qu'il constitue dans l'architecture de brique le prototype des tours octogones. Il avait deux étages surmontés d'une flèche. Quoique entièrement repris un siècle plus tard, on peut s'en faire une idée approximative d'après les deux étages inférieurs du clocher actuel, remarquables par leur retrait et leurs fenêtres en plein-cintre.

Nous avons montré ailleurs¹ comment la silhouette de ce clocher roman fut reproduite aux châsses de l'abbaye de Grandselve, issues d'ateliers toulousains. D'après la tradition, il y avait même à l'église cistercienne de Grandselve une tour semblable à celle de Saint-Sernin et placée, comme elle, à la croisée.

Mais, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, à l'occasion du déplacement du tombeau de saint Sernin et de la surélévation du chœur pour l'établissement des cryptes², le clocher de la basilique toulousaine fut entièrement



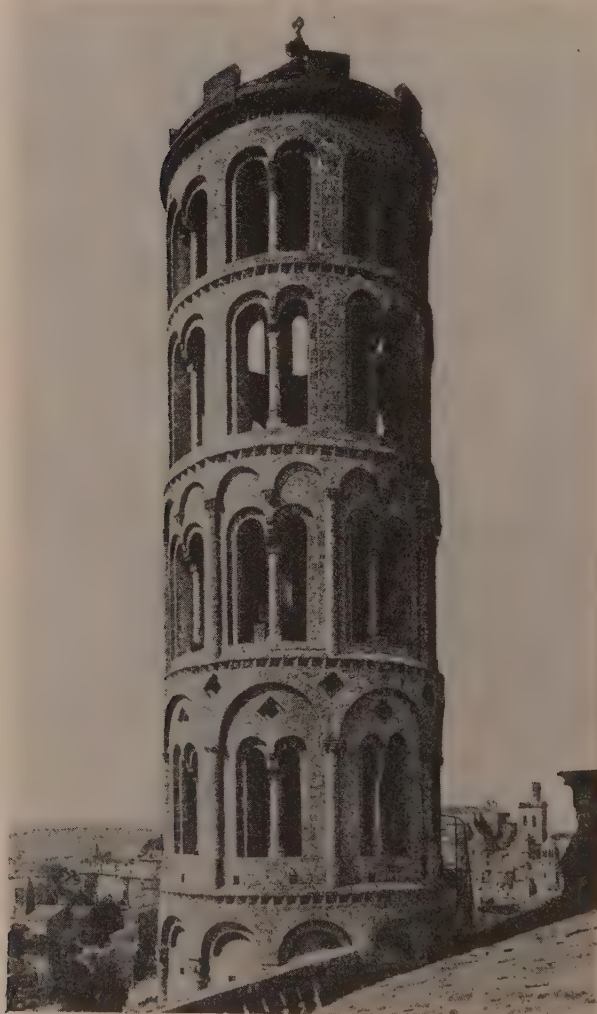
Phot. Labouche.

ABSIDE ET CLOCHER DE SAINT-SERNIN
XII^e ET XIII^e SIÈCLES, A TOULOUSE

1. *Gazette des Beaux-Arts*, août-septembre 1926 : *Le trésor de Grandselve*.

2. Entre 1258 et 1284. Cf. N. Bertrandi, *Gesta Tholosanorum*, édit. 1515, fol. 45, 1^{re} col.

repris et exhaussé. Il fallut renforcer les piles à la croisée, fâcheux procédé qui brise, comme on sait, l'admirable perspective de la nef du côté du chœur. En revanche, nous devons à cette nécessité d'avoir conservé la

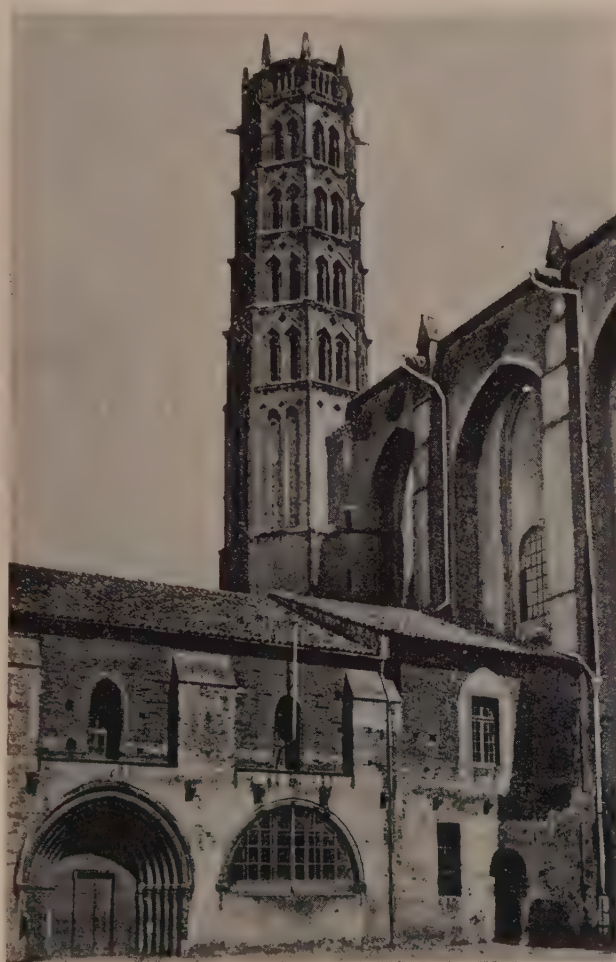


CLOCHER DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE D'UZÈS

magnifique tour mi-romane, mi-gothique, qui a été à peine retouchée par Viollet-le-Duc au couronnement et à la flèche, tout en respectant d'ailleurs l'état primitif. Il faut considérer les étages supérieurs pour juger de la nouveauté qu'apporta le ^{xiii}^e siècle. Les baies qui s'achèvent en pointe sont ici accouplées sous un pignon tracé par une saillie de brique et encadrant un oculus en losange. Comme l'a reconnu Viollet-le-Duc, ces arcs angulaires sont le produit des matériaux mis en œuvre. Peu importe de savoir si ces formes sont romanes ou gothiques, car le procédé dérive de l'emploi de la brique. Il est certain que les Romains le connaissaient. L'alternance d'arcatures en plein-cintre et en mitre était fréquente sur les sarcophages de l'antiquité chrétienne, disposition imitée évidemment des frontons en triangle et en segment de cercle de l'architecture romaine classique et qui se conserva en Auvergne comme dans tous les pays de tradition antique¹. Ainsi, à Toulouse, on la retrouve

1. Sur cette survivance, v. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, I, 1^{re} partie, Arch. religieuse, édit. 1902, p. 130.

sur les sarcophages des sépultures comtales au portail méridional du transept de Saint-Sernin. On peut dire qu'adapté à l'architecture médiévale, ce procédé n'a pas d'âge. La preuve, c'est que nous voyons aussi bien l'arc en mitre au baptistère de Poitiers, pour une haute époque, qu'aux fenêtres du pauvre clocher de l'église de Sainte-Quitterie au Mas d'Aire, reconstruit après les luttes religieuses de la fin du Moyen Age. La comparaison toute fortuite de ces deux monuments si éloignés à tous égards l'un de l'autre nous fait saisir la raison d'économie qui s'imposa aux maîtres d'œuvre. Mais, avec l'oculus en losange pratiqué dans le remplage des fenêtres, il est un autre détail remarquable qui apparaît aux étages supérieurs du clocher de Saint-Sernin : c'est une frise en zig-zag, faite de dents d'engrenage courant au sommet de chaque étage sous le ressaut. On ne saurait trop montrer l'importance de ce motif géométrique, car il nous permet d'entrevoir les prototypes directs de ces clochers toulousains. La cathédrale romane d'Uzès (Gard) n'existe plus aujourd'hui, mais on a conservé le clocher du ^{xii}^e siècle, une magnifique tour ronde de 49 mètres de hauteur ¹, appelée *tour Fenestrelle* et qui est, sans



Phot. Labouche.

CLOCHER DE L'ANCIEN COUVANT DES JACOBINS
DE TOULOUSE

1. Elle était primitivement surmontée d'une flèche, abattue dans la suite avec le dernier étage.

aucun doute, une œuvre lombarde. Or, elle nous montre pour la première fois en Languedoc l'oculus en losange ainsi que la frise formée de dents d'engrenage. Cette tour Fenestrelle est encore une des belles choses du Midi ; elle fait penser à la célèbre tour de Pise. Il est infiniment probable que les artistes toulousains connaissaient ce clocher d'Uzès qui rappelait la superbe envolée des campaniles italiens ; ils s'en inspirèrent en exhaussant le clocher de Saint-Sernin. Ils furent séduits par tant de beauté obtenue à peu de frais

et qui, au surplus, s'accordait si bien à la technique de la brique.

C'est donc la tour exhaussée de Saint-Sernin qui allait désormais servir de modèle à tous les clochers de brique polygonaux, en Languedoc, en Gascogne et dans les marches pyrénéennes. Le nom générique de « clochers toulousains » est d'autant plus vrai que les plus belles applications furent faites aux XIII^e et XIV^e siècles dans les églises conventuelles de la ville.

Ce fut d'abord celui des Jacobins, achevé en 1299. Il passe à bon droit pour le plus beau de la série, non pas tant par la hauteur qu'il atteignait — objet de vanité, dit-on, de la part des Frères



CLOCHER DE LA CATHEDRALE DE RIEUX
XIV^e SIÈCLE

Prêcheurs, — mais par sa pureté de style et par son caractère de grandiose unité. Il est vrai que sa flèche fut détruite sous la Révolution en signe d'égalité et qu'il a perdu ainsi son envolée primitive, mais la tour octogone est intacte et offre, par ses quatre étages de baies, le plus bel exemple d'emploi de l'arc en mitre¹. Du haut en bas, les fenêtres géminées finissant en triangle s'inscrivent sous un losange de briques où l'on peut saisir combien les formes mathématiques peuvent réaliser, à défaut de moulures et d'ornements, toute une esthétique décorative. A la différence de son aîné, le retrait d'un

1. Encore appelé parfois, mais à tort, *ogive toulousaine*.

étage sur l'autre est ici peu sensible. La balustrade supérieure, rehaussée de colonnettes et de pinacles de marbre, paraît plus élancée. Les angles sont relevés de gargouilles qui forment à l'approche de la plateforme une couronne aérienne de monstres, tandis que des chapiteaux en pierre, délicatement sculptés comme ceux du cloître, allègent les piédroits. Si cette puissante nef des Jacobins, rayée de contreforts saillants, montre combien, sous les feux rouges du soleil couchant, une muraille de brique peut être éloquente, ce merveilleux campanile semble nous dire aussi à quel degré de majesté peut prétendre la simplicité d'une architecture toute géométrique. On dirait que les Dominicains voulurent affirmer ainsi dans leur église-mère la primauté intellectuelle de leur ordre.

*
*
*

Tel est donc le type achevé de clocher qui allait faire école dans les monuments de brique. La filiation importe peu désormais, car toutes ces tours se sont reproduites fidèlement. Cependant, à Toulouse même, les clochers des Cordeliers, avec une seule baie dans chaque pan¹, de Saint-Nicolas et des Augustins furent loin de réaliser la noblesse de leur devancier. Ce n'est qu'au xvi^e siècle que les artistes toulousains s'inspirèrent d'un autre art en élevant le clocher carré de la Dalbade². Celui de la



CLOCHER DE LA CATHÉDRALE DE LOMBEZ

1. De même aux Cordeliers de Lavaur, de Pamiers et sans doute aussi de Montauban. On reconnaît à ce détail l'humilité et l'austérité plus grandes des disciples de saint François.

2. Fâcheusement restauré avec de mauvais matériaux et par de déplorables adjonctions, on sait qu'il s'est écroulé le 11 avril 1926. Le panorama de la ville du côté des quais en a été défiguré, mais il ne faut pas exagérer la perte pour l'art due à la disparition de ce clocher.

cathédrale de Rieux, dont s'enorgueillit aujourd'hui un charmant petit bourg désuet, peut être considéré comme une des meilleures imitations de la tour des Jacobins. De même le clocher de la cathédrale de Lombez, si ressemblant à celui de Rieux. Ils ne reçurent point de flèche et furent élevés sans doute en même temps, car ces deux évêchés avaient été créés par le pape cadurcien Jean XXII. L'emplacement du clocher, les grandes arcades entre les contreforts de l'église et le chemin de ronde, tout prouve que le



ÉGLISE DE BEAUMONT-DE-LOMAGNE, XIV^e SIÈCLE

maître d'œuvre s'inspira des Jacobins de Toulouse. Le clocher des Jacobins de Montauban, détruit par les Huguenots au xvi^e siècle en était aussi une copie. Mais il y a dans cette ville un autre exemple très beau du même style : c'est le clocher de Saint-Jacques dont la base fut adaptée à la défense et servit longtemps de refuge¹. Campé en éminence, au centre de l'ancienne bastide, les Huguenots, maîtres de la ville, le gardèrent comme tour de

1. Même disposition au clocher de l'Isle d'Albi : deux étages octogones du xiv^e siècle s'élèvent sur une base carrée avec porche (v. mon livre sur les *vieilles églises fortifiées du Midi de la France*. Paris, 1925).

guette. C'est ainsi que furent épargnés les étages supérieurs, percés de magnifiques baies angulaires avec imbrications et oculus.

Ces bases carrées, munies d'une galerie avec parapet crénelé, ne sont pas rares. On peut rapprocher de l'exemple de Saint-Jacques de Montauban ceux de Beaumont-de-Lomagne, de Cintegabelle et surtout de la cathédrale de Pamiers, très beau et du pur style du ^{xiv}^e siècle. Au début du ^{xvi}^e siècle, on retrouvera le clocher octogone à souche carrée et fortifiée à Caussade, à Bourg-Saint-Bernard, à Buzet-sur-Tarn, où les luttes religieuses firent rage.

Les deux clochers si ressemblants de Beaumont-de-Lomagne et de Grenade (Haute-Garonne) doivent leur beauté souveraine aux libéralités de l'abbaye de Grandselve¹ qui avait fondé sur ses terres les deux bastides. Avec leurs flèches, ils l'emportent sur ceux de Rieux et de Lombez et méritent d'être considérés comme les meilleurs exemples du ^{xiv}^e siècle. A Beaumont, l'étage intermédiaire apporte une variante : l'arc en mitre fait place à l'arc en tiers-point aux arcatures des baies

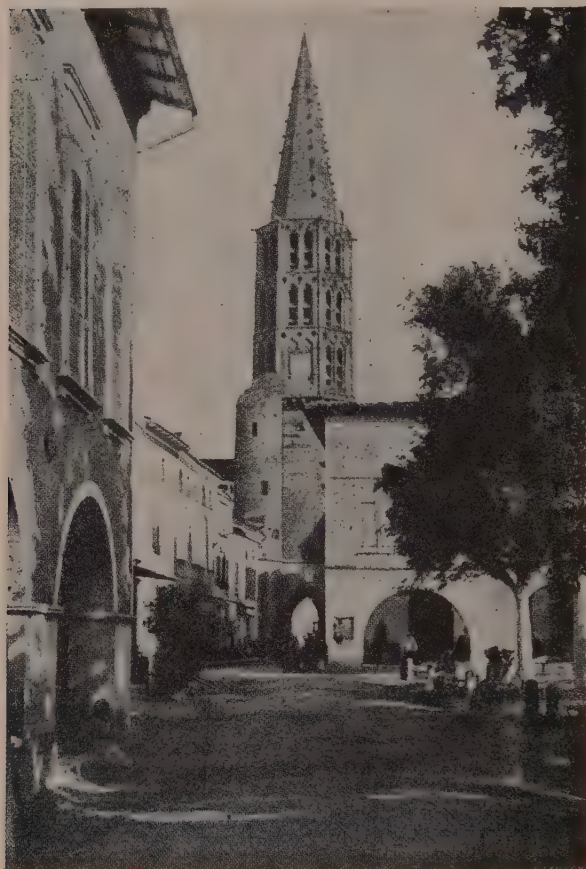


Phot. Massat.

CLOCHER DE LA CATHEDRALE DE SAINT-LIZIER
XIV^e SIÈCLE

1. Les moines de Grandselve contribuèrent aussi à la construction de celui de Montech, autre bastide languedocienne.

comme au remplage qui est percé, non d'un losange, mais d'un oculus quadrilobé. Une autre particularité tient à la conservation de la flèche en briques décorée de boudins sur les angles de la pyramide¹. Tout cela fait du clocher de Beaumont le plus complet de la série.



Phot. Bouis.

CLOCHER DE L'ÉGLISE DE NÈGREPELISSE
XV^e SIÈCLE

Avant d'examiner les exemples plus récents, on ne peut oublier une autre variété de clochers plus modestes, mais apparentés à la même famille, comprenant généralement deux étages et terminés en terrasse, avec un parapet crénelé qui leur donne l'allure de vrais donjons de brique. Tels sont ceux de Simorre et de Montfort dans le Gers, de Saint-Sauveur de Castelsarrasin et surtout de Saint-Lizier, près de Saint-Girons, où ont subsisté les formes romanes visibles au premier étage. Il est incontestable que ces tours étaient destinées à la défense, ce qui explique leur allure massive et l'absence de flèches. Elles faisaient partie d'un ensemble fortifié, comme à

l'étrange église-forteresse de Simorre, ou bien elles s'adaptaient aux fortifications de quelque enceinte militaire, comme à Saint-Lizier et à Castelsarrasin. C'est pourquoi nous devons rattacher au même type, malgré leurs proportions formidables, les deux énormes clochers-donjons de Sainte-Cécile d'Albi et de Saint-Alain de Lavaur, qui illustrent la campagne albigeoise.

2. V. C. Enlart, ouv. cit. 1^{re} édit., p. 572.

L'habitude de construire ces tours octogones était si forte dans la région, que les maîtres-maçons n'hésitèrent pas à donner les mêmes formes aux rares clochers de pierre qu'ils édifièrent. Plusieurs exemples subsistent encore : à Saint-Félix de Caraman, où l'église domine un village de pierre, véritable belvédère qui domine la riante plaine de Revel, face à la Montagne Noire, à Saint-Ybars, aux confins du pays ariégeois, où le clocher est aujourd'hui découronné de sa flèche, à Fleurance (Gers), et, plus récemment, à Ceignac (Aveyron), à Mirabel (Tarn-et-Garonne).

Après la guerre de Cent ans, on construisit encore de nombreux clochers octogones, mais sans apporter de grandes nouveautés. Si l'on trouve çà et là le type consacré depuis le ^{xiii}^e siècle avec de bonnes proportions, comme à Muret¹, en général on abandonne progressivement le retrait des étages en hauteur. De plus, les fenêtres se surélèvent, de manière à occuper toute la hauteur de chaque étage. C'est ainsi quedisparaît, dès lors, le remplage



CLOCHER DE MONTESQUIEU-VOLVESTRE

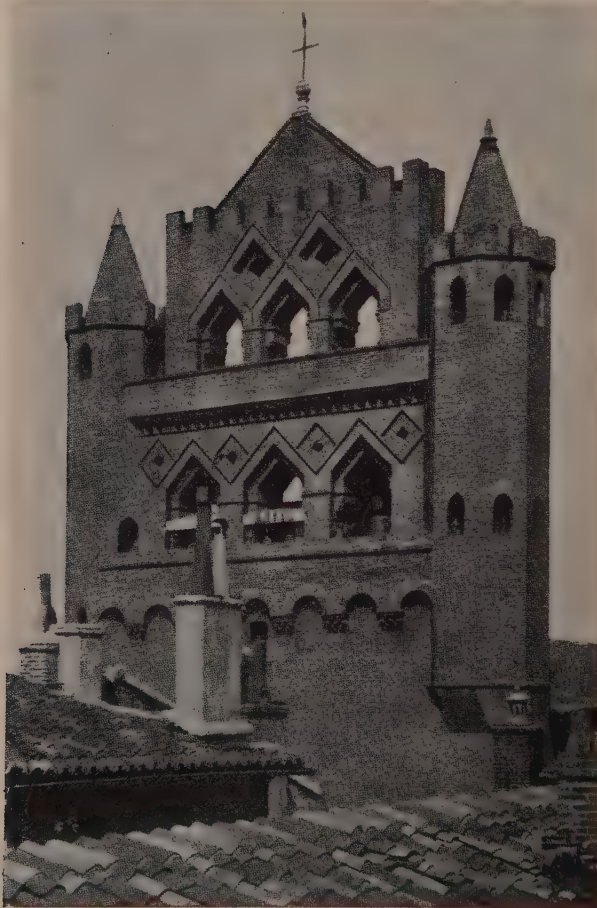
angulaire, qui donnait tant de caractère à l'encadrement des baies. Pour décorer le sommet de chaque étage, l'artiste établit alors une rangée d'oculus en losange ajourant les pleins au niveau des arcs des fenêtres. Ce changement est visible aux clochers du ^{xv}^e siècle, à Montech, à Négrepelisse, à

1. De même à Laroque d'Olmes et à Lézat (Ariège), à Daux (Haute-Garonne), à Saint-Sulpice-sur-Lèze (Haute-Garonne).

Montricoux (1549) et à Caussade; aux environs de Montauban, ils paraissent bien former par leur étrange ressemblance une même lignée.

Plus tard, cette simplification s'accrut encore. On se contenta d'une fenêtre sur chaque pan, comme à Bourg-Saint-Bernard, à Blagnac et à Aussonne; on abandonna même l'arc en mitre et les pinacles, comme à Mauremont, à

Mirepoix¹ (xvi^e siècle) et à Finhan (1685), la galerie de couronnement, comme à Saint-Nicolas de la Grave (Lot-et-Garonne), la flèche, comme au clocher, écroulé récemment, de Verfeil (Haute-Garonne), œuvre très pure de la Renaissance. Une dernière transformation a abouti à un vrai chef-d'œuvre : c'est l'original clocher de Montesquieu-Volvestre (Haute-Garonne). L'architecte a réalisé ici le double octogone. Avec ses seize côtés, la tour prend une forme presque circulaire. Mais la présence des boudins en pierre qui occupent les arêtes maintient l'aspect polygonal. Tout près du clocher de Rieux, si classiquement toulousain, cette tour robuste de Montesquieu, couronnée de créneaux et de merlons



CLOCHER-ARCADE DE N.-D. DU TAUR
XIV^e SIÈCLE, A TOULOUSE

sarrasins, décorée d'une profusion de losanges et de figures géométriques, a quelque chose d'exotique et fait penser à un minaret. Dressée à l'extré-

1. Le clocher de Saint-Martin de Limoux (Aude) est une réplique de celui de Mirepoix, mais il a trois étages d'ouvertures. On peut citer aussi dans cette région ceux d'Avignonet, de Castelnaudary, de Saint-Vincent de Carcassonne, de Montréal, de Sorèze, de Labruguière, de Saint-Amans-Soult, etc.

mité du Languedoc, sur les marches pyrénéennes, elle semble une réplique aux tours mozarabes de Catalogne, de l'autre côté des monts¹.

•
•

Ces clochers octogones du Languedoc sont restés propres à la région². Ils ont donné leur empreinte à toutes les constructions en brique. Ainsi les arcades et les baies losangées sont passées dans l'ornementation des clochers-arcades. C'est encore à Toulouse que se trouve l'exemple le plus beau, au clocher de l'église du Taur. Comme ses voisins, il a servi de prototype à de nombreuses façades d'églises du pays. Sur la route du Lauragais, on le voit imité partout. Le plus monumental est peut-être celui de Montgiscard, que l'on voit de loin, perché sur une colline. Pour trouver leurs semblables, il faut ensuite sortir de France et aller dans l'Italie du Nord où de nombreuses façades lombardes se terminent aussi par des arcades et des baies à losanges, comme à Lucques et à Pistoia. On a reconnu³ même des copies, médiocres



Phot. Labouche.

CLOCHER DE L'ÉGLISE DE MONTGISCARD

1. Cf., par exemple, la silhouette du clocher de San Pedro de Galligans, à Gérone, remarquée très justement par M. Dieulafoy.

2. Deux exemples éloignés au Sud-Ouest, en Comminges sont ceux de Saint-Marcet (xiv^e siècle) et de Lisle-en-Dodon (xv^e siècle).

3. V. C. Enlart, *ouv. cit.*, 1^{re} édit., p. 574.

il est vrai, de clochers toulousains aux clochers de Saint-Gothard de Milan, de Chiaravalle près Milan, de Saint-André de Verceil, de la Chartreuse de Pavie. Singulière parenté entre cet art lombard et notre art languedocien. Nous la retrouvons sans cesse au Moyen Age. N'est-ce pas elle qui a fait de Toulouse-la-Rose la plus italienne et peut-être la plus romaine de nos villes françaises ?

RAYMOND REY



UN PORTRAIT DE REMBRANDT INÉDIT



Il s'agit d'un chef-d'œuvre inconnu que le maître-sculpteur Alfred Boucher se propose d'offrir à notre Musée du Louvre.

Par quelle heureuse rencontre l'illustre statuaire de la *Terre*, de la *Jeanne d'Arc* et des coureurs : *Au but* a-t-il pu acquérir ce merveilleux morceau dont il veut enrichir la France ? Je me suis défendu de le lui demander pour ne pas amoindrir mon plaisir d'identifier l'œuvre en fixant l'âge apparent du peintre, malgré l'absence de toute indication graphique.

Les familiers de l'œuvre gravé de Rembrandt savent que les pièces achevées : la *Prédication de Jésus*, l'*Ephraïm Bonus*, le *Dr Fautrieus*, les deux *Présentations au Temple*, la *Pièce aux Cent Florins* ne sont ni signées, ni datées, tant le maître était sûr qu'elles ne pouvaient être attribuées à nul autre artiste. Il en est de même de la plupart de ses dessins ; et c'est ici le cas de le déplorer, tant leur nombre, qui va croissant, s'augmente de faux de plus en plus audacieux. Car on ne se contente plus d'attribuer au Maître des *Pèlerins d'Emmaüs* presque tous les dessins de ses élèves et de son fils Titus, mais tous les dessins de ces imitateurs du XVIII^e siècle dont l'habileté fut aussi grande que celle de Christian Huygens, lequel réussissait si bien les fac-simile des dessins de Rembrandt — au dire de son père Constantin, — que Rembrandt l'en félicitait lui-même.

D'ailleurs, si l'on acceptait pour authentiques les 585 peintures que le catalogue de Bode attribue au *Maître des Cent Florins* il y aurait déjà un bien grand nombre de *Portraits de Rembrandt* peints par lui-même qui se trouveraient répartis dans les musées, dans les collections privées et surtout chez d'heureux marchands.

Dans ce catalogue, les tableaux sont moins prisés pour leur valeur d'art intrinsèque que pour leur « pedigree » vénérable ; comme si l'authenticité

d'un Rembrandt pouvait s'établir, à la manière des titres nobiliaires, par deux ou trois siècles d'attributions hasardées dans diverses collections célèbres, — dont les propriétaires étaient incompetents, — au lieu d'être prouvés par ces indices indiscutables que toute œuvre d'art porte en soi !

Quelle que soit l'autorité que confère à ces attributions une glorieuse suite d'erreurs répétées, un faux *Portrait de Rembrandt* comme celui qui figura, palette en mains, à l'Exposition des Hollandais, en 1921, ne forcera jamais la sympathie d'un artiste compétent, malgré toutes les assurances documentaires qui l'accompagnèrent. Il n'existe donc pas tant d'authentiques *Portraits de Rembrandt* peints par lui-même. En dehors du curieux portrait peint par Gérard Dou qui nous montre le jeune artiste débutant à Amsterdam dans un « quartier de boutique » avec, déjà, tout un bric-à-brac de pièces d'armure et de carquois, et appendu à la muraille le portrait ovale n° 1633 du Louvre, nous n'avons guère plus de références physiologiques peintes que dans ses portraits gravés. Le nombre de ces derniers est fort restreint, quoique Dutuit l'ait élevé jusqu'à 28, en amplifiant le catalogue, déjà si chargé, de Bartsch par l'appoint d'une eau-forte exécutée vers 1860, à épreuve unique !

Je crois avoir suffisamment démontré, qu'après l'élimination des apports de trois faussaires, on ne peut considérer comme authentiques *Portraits gravés de Rembrandt* que treize pièces, dont l'une est en grande partie de Ferdinand Bol. Il en est bien certainement de même pour l'ensemble des peintures où un nombre imposant de faux s'introduit peu à peu par le canal des expositions dites de bienfaisance, des grandes rétrospectives et des collections organisées chez de richissimes amateurs en vue d'une revente à grand spectacle.

Aussi n'est-il pas sans audace de présenter ici un *Portrait de Rembrandt*, absolument inconnu, sans date ni signature, — et dont je veux ignorer la provenance, — puis de faire affirmer son authenticité par l'exposé de ses qualités magistrales et des preuves matérielles que chaque artiste érudit retrouvera, sur l'œuvre même, en l'examinant avec amour, comme une maîtresse retrouvée.

Lorsque je démontrais, en 1917, dans une communication à l'Académie des Beaux-Arts, l'authenticité des cuivres originaux de Rembrandt dont j'avais accepté l'expertise, je ne procédais non plus par affirmations, mais par démonstrations et j'ai su, depuis, convaincre les plus réfractaires.

Mais j'avais pris pour base de mon examen la petite pièce (B. 64) datée de 1654 : *Jésus parmi les Docteurs*. Ses épreuves primitives portent des marques dont la trace devait se retrouver sur le métal original pour démontrer l'exactitude de mes dires.



PORTRAIT DE REMBRANDT

par LUI-MÊME.

(Collection Alfred Boucher, Paris.)

Il me fallut prouver, tout d'abord, que c'était bien du cuivre de Hesse dont Rembrandt se servait alors, par sa teneur d'étain, de plomb et de fer, avec des traces d'arsenic et d'argent; ce qu'une analyse faite à la Monnaie confirmait; ainsi que ce fait bien apparent qu'il avait été « forgé » à froid,



REMBRANDT DESSINANT, EAU-FORTE

« truité » au revers à coups de marteau rond, puis découpé avec ce ciselet dentelé dont l'empreinte se lit sur le « coup de presse » des épreuves originales. Je devais pouvoir montrer sur la surface gravée les sillons parallèles de stries verticales laissées par un planage insuffisant et leur rencontre exacte avec les tailles de la gravure; je devais retrouver divers accidents de morsure avec leurs picots et leurs cuvettes inimitables, puis surtout le dessin capricieux d'un dépoli du métal qui retint l'encre, comme

un lavis léger, dans les premières épreuves, ce qui correspondait sur la planche à un îlot d'étain. Mais pour le démontrer, il fallait au préalable, avoir *deviné sur les épreuves* à quels éléments de contrôle correspondaient ces négligences du graveur.

Des preuves matérielles de cette sorte corroborant l'identité rigoureuse des sillons gravés avec le relief d'encre des épreuves primitives ne pouvaient laisser aucun doute sur l'authenticité de ces cuivres si contestés.

Une autre démonstration, plus amusante, m'avait permis de déconcerter un ami possesseur d'un précieux dessin. Il l'avait soumis à Bonnat dont il avait obtenu cette déclaration écrite « qu'il pouvait être attribué à Rembrandt », ce qui ne satisfaisait qu'à demi son possesseur en quête d'avis plus péremptoirs.

Le dessin me fut montré, encadré et sous verre. Il représente une jeune mère portant son enfant, avec, à gauche et sans lien apparent, un homme assis, *fumant*. Ce dernier détail était singulier, car Rembrandt n'a jamais peint, gravé, ni dessiné un fumeur, à ma connaissance. D'où je conclus qu'il avait en horreur le pétun. Tout de suite je proposai de décadrer le dessin en annonçant d'avance que nous trouverions au verso tout le tracé de la jeune mère bien visible dans le cheminement du brou de noix au travers du papier, tandis qu'il n'en serait pas de même pour le fumeur.

« Qu'est-ce que cela signifie ? interrogea l'ami, fort inquiet de ces observations préliminaires, tandis qu'il séparait le support du dessin de son cadre. Ne vous égarez pas ! C'est une expertise artistique que je vous demande ! »

« Voyez ! lui dis-je en lui présentant son dessin sous ma loupe. La pâte, les pontuseaux et le feutré du papier sont bien du xvii^e. Première certitude. Les griffonnements du groupe de la mère et de l'enfant sont incontestablement tracés au brou de noix et au calame de roseau. Ils sont de la main de Rembrandt, aussi sûrement que si nous lisions sa signature ; ses graphismes, son style âpre, anguleux, qui synthétise en caricaturant, tout y est. Cette partie du dessin est authentique. L'autre est dessinée à la plume d'oie et à la sépia par quelque artiste du xviii^e qui aura cherché une composition de tableau en se servant de ce dessin. Voulez-vous que je vous l'atteste à titre d'artiste ? »

L'ami préféra s'en tenir à l'avis dubitatif de Bonnat auquel je rendis compte de mon impression, dont il reconnut la justesse.

Cela dit en manière de présentation de mes méthodes, je crois pouvoir entreprendre la description technique de ce portrait. Le Rembrandt du sculpteur Boucher n'est pas plus grand que le *Portrait de son frère Adriaan*

qui est entré récemment au Louvre. Il mesure 505 × 600 mill. Je l'estime supérieur à celui-ci par certains côtés qui frapperont les artistes : la largeur de son exécution, la conservation parfaite du masque, la richesse et la puissance du coloris ; puis surtout par cette évidence qu'il n'a jamais été reverni ni retouché. Des brisures légères de la toile dans le fond, sur le béret et dans l'habit près du cou en altèrent provisoirement l'harmonie d'ensemble, mais ce sont là tares vénielles.

La toile est d'origine hollandaise, sans autre préparation qu'un encollage. Elle fut coupée au ras du châssis primitif sur le tournant des quatre côtés. Elle est identique à celle qu'on connaît de l'usage courant du Maître.

L'artiste s'est représenté de trois-quarts, le visage ensoleillé, mais le front et les yeux à l'ombre d'un béret de velours noir d'où s'échappent les mèches de sa chevelure couleur de châtaigne qui commence à grisonner. Il est vêtu d'un surcot noirâtre recouvert d'un manteau brun entr'ouvrant, son col de fourrure effacé en arrière sur l'épaule droite que barre la chaînette d'attache à longs anneaux dorés. Une agrafe de même métal le ferme, un peu plus bas, sur la poitrine.

L'âge apparent du modèle doit être fixé vers sa quarante-cinquième année, entre 1650 et 1653 pour les raisons suivantes. Rembrandt s'est peint, ici, un peu plus marqué par les ans que dans cette splendide eau-forte de 1648 — l'année des *Pèlerins d'Emmaüs* et du *Bon Samaritain*, — où il s'est représenté gravant au bord d'une fenêtre, le feutre en tête, sous l'aspect débonnaire d'un petit maître-horloger. Ce document est le plus véridique de ses portraits, si l'on tient compte de la double inversion de son visage reflété dans un miroir et rétabli en vision directe par l'impression du cuivre gravé. On n'y trouve pas encore ces larges coups de pince dans les maxillaires ni ces rides sous les yeux qui apparaissent dans notre *Portrait* peint, pour atteindre à tout leur pathétique sur le visage meurtri du Maître sexagénaire dans l'émouvante effigie du Louvre datée de 1666, (et non 1660). Mais notre *Portrait* a déjà ces sourcils tourmentés et haut levés qui caractérisent cette dernière vision du peintre.

Cependant comme Rembrandt porte l'élégant béret de velours noir, du linge fin et des ornements de métal à son manteau, on doit conclure qu'il n'avait pas encore fait profession publique d'appartenir au groupe des Mennonites du Waterland — si rigides sur leur toilette — dont il fit la déclaration en 1654, lors du scandale de la *Bethsabée* et de la grossesse avancée d'Hendrickje. Ce *Portrait* représente donc l'artiste au moment où il vient d'achever son immortel chef-d'œuvre, la *Pièce aux Cent Florins*, pendant l'exécution de cette autre petite merveille peinte la *Femme adultère*

de la National Gallery qui fut vendue plus cher que le *Balthassare Castiglione* de Raphaël, à la criée de 1656, pendant que ses biens étaient déjà sous séquestre.

L'exécution picturale est celle d'une étude directe, rapide, à dessous transparents, comme dans le camaïeu sur papier de la *Prédication de saint Jean-Baptiste* (1656) et celui de la *Concorde des Pays-Bas* (1648). Dans la pénombre des yeux on peut lire, à la loupe, toute la trame de la toile au travers du véhicule dont Rembrandt nota la formule au verso d'un de ses dessins de jeunesse donné au Louvre par le maître Bonnat : térébenthine de Venise (résine de mélèze) et térébenthine de Norvège (essence de pins), en proportions égales. Ce qui est, d'ailleurs, la formule même indiquée par Rubens à Théodore Turquet de Mayerne et notée par celui-ci dans son manuscrit du British Museum ; avec cette variante que le Maître d'Anvers, ayant indiqué un appoint « d'huile de vesce douce » dont la graine n'est pas oléagineuse, il y a tout lieu de croire qu'il voulait égarer le chimiste, ou ses confrères, et garder pour lui seul ce secret, grâce auquel les peintures de sa main, au Louvre : la *Fuite de Loth*, la *Vierge aux Anges* et la *Kermesse* restent depuis trois cents ans sans la moindre craquelure et sans avoir eu besoin d'être revernies. Ce qui est exceptionnel et d'un précieux enseignement.

Il en est de même dans ce *Portrait de Rembrandt* dont l'ensemble n'a pas bougé depuis bientôt trois siècles. Pour moi qui connais bien le logis d'Amsterdam où il fut peint — ce petit hôtel élégant de la Breedestraat si distant du « logis noirâtre de petit marchand » où l'encanaille Fromentin, — je puis dire quand et comment il fut peint. Ce visage ensoleillé par les rayons obliques du soir n'a pu être étudié, dans cet effet, qu'à la fenêtre du dernier atelier d'élève donnant sur la courette de sa maison ; fenêtre exposée vers la mer, à l'ouest, où ses élèves plaçaient le modèle qu'ils peignaient de la fenêtre de l'antichambre du « Cabinet de curiosités » formant angle droit avec la façade ensoleillée. (J'ai mis moi-même, à cette fenêtre, sous cet effet, le vieux gardien du Rembrandt-Huis). C'est là le secret de ses colorations si chaudes et si fortes, des grands accents d'ombre et de lumière qui construisent si puissamment ses figures, avec l'explication de ce parti-pris, apparemment arbitraire, d'ombre ardente qui vibre, rousse et verte, en arrière de ses modèles en restant si limpide malgré l'obscurité relative des beaux fonds vigoureux, dont la valeur est cependant si juste par rapport au coloris puissant des chairs.

Du point de vue de la « peinture pure », le génie optique de Rembrandt est exceptionnel parce que, loin de décolorer les objets pour arriver à l'illusion du relief dans la lumière, il les prend au contraire avec toute leur réelle

vigueur de ton et leur subordonne tout le reste dans une observation rigoureuse des valeurs sous cette atmosphère spéciale, lourde de nuées, où le soleil vrille des trouées étroites d'autant plus lumineuses et colorées que tout le reste demeure dans la pénombre, — s'il s'agit d'un plein air comme la *Ronde de nuit*, l'*Ange quittant Tobie* ou ses *Paysages*, — ou bien dans la chambre étroite, basse de plafond, où le soleil tiédit une pénombre verte, toute vibrante d'un poudroie-ment doré.

« Placez mes tableaux sous un jour très fort » écrivait Rembrandt à Constantin Huygens, dès 1636. Si cette prière, qui n'a été exaucée nulle part, était enfin entendue dans les Musées, de quel éclat ne verrait-on pas resplendir nos Rembrandt du Louvre dont les fonds s'alourdisent et se bouchent dans l'obscurité de la Grande Galerie ! Bonnat s'était promis d'obtenir la *Salle des Primitifs*, — la seule à peu près claire du Musée, — pour la présen-

tation convenable de notre ensemble unique de peintures et de dessins dont il faisait l'appoint par son album de 89 pièces de premier ordre. Il eût offert ses épreuves des *Cent Florins*, du *Jan Six*, de *Jésus prêchant* et des *Trois arbres* pour que le Maître incomparable apparût, enfin, ce qu'il est, sous son triple aspect de graveur, de peintre et de dessinateur.



PORTRAIT DE REMBRANDT PAR LUI-MÊME
EN COSTUME D'ATELIER.
DESSIN AU LAVIS DE SÉPIA
(Anc. collection Heseltine.)

Aussi, lorsque ce *Portrait de Rembrandt* reçoit le soleil dans la chambre du maître-sculpteur Boucher, comme il proclame haut et fort toute la puissance du génie du peintre ! Comme son mystère se creuse et s'agrandit ! La pâte des chairs, plus onctueuse, moins gluante que celle du *Portrait d'Adriaan* a cependant moins d'épaisseur, moins de reprises cuisinées. On comprend que cette étude venue de prime jet au bout du pinceau, avec plus de verve joyeuse, l'ait assez satisfait d'emblée pour le dispenser d'apporter ces rehauts successifs qu'on observe dans ce dernier portrait et dans celui d'*Hendrickje Stoffels*, — la plus savante de ses œuvres peintes, après la *Bethsabée* où il a déployé toutes les incomparables ressources de son art patient et subtil.

Car, contrairement à l'impression qu'on emporte d'une vision rapide de ces trois merveilles du Louvre, leur exécution est à l'opposé d'une facture fougueuse et hâtive. L'étudiant à la loupe, on découvre d'inconcevables ténuités de touche dans la parure de tête d'*Hendrickje* où les rehauts lumineux ont l'épaisseur d'un cheveu d'enfant blonde.

Ici dans ce *Portrait* de lui-même, plus poussé qu'une esquisse, mais moins cuisiné que celui de son frère *Adriaan*, la touche reste large et souple dans une matière fluente où passent des grumeaux gouachés. C'est la pâte même de son *Portrait* de 1640 à la National Gallery, avec plus de chaleur de ton. Il n'y a guère que dans le bord de son col de lingerie que Rembrandt ait joué du bout du pinceau avec cette dextérité de « toucheur de blanc » dont il masque l'habileté par des apparences de négligence heureuse.

La bouche a des touches de ce rouge particulier qu'on retrouve à Londres et dans notre *Hendrickje* du Louvre, avec les mêmes accents sombres construisant la forme mouvante des lèvres animées. Tout en étant le plus voisin de son *Portrait âgé au bonnet blanc*, par l'éclairage identique et les accents si semblables, mais moins appuyés, dont se sculptent les joues, les fossettes du nez et du menton, les ravines des maxillaires, c'est au *Portrait* de Cassel qu'il s'apparenterait le mieux, s'il ne lui était infiniment supérieur, tant par son brio d'exécution que par la conservation si heureuse du masque, illuminé par son coloris d'origine.

En somme, quoiqu'il ne soit ni signé, ni daté, ce chef-d'œuvre, incontestablement de la main de Rembrandt, est peut-être son effigie peinte la plus véridique et la plus révélatrice, parce qu'elle nous le montre, vers quarante-six ans, dans toute la puissance de son génie, l'air heureux encore, mais au déclin de ses élégances, comme si son visage ensoleillé par l'astre descendant nous offrait une image de sa destinée menacée dès cette époque par l'injuste décri de sa gloire.

ANDRÉ-CHARLES COPPIER

TABLEAUX INÉDITS OU PEU CONNUS

DE PIETER DE HOOCH

(DEUXIÈME ARTICLE¹)



Les tableaux exécutés par Pieter de Hooch lorsque, entre vingt-cinq et quarante ans, il se trouve en pleine maîtrise furent les premiers étudiés. Sur une trentaine de chefs-d'œuvre aujourd'hui célèbres, cinq seulement furent ignorés par Smith, en 1833². Plusieurs ornaient déjà de grandes galeries : Palais de l'Ermitage ; Buckingham Palace ; collection Robert Peel d'où ils passèrent directement à la National Gallery ; musée du Louvre ; collection Six. D'autres peintures, moins en vue, étaient connues dont le nombre s'est accru au long du XIX^e siècle. Depuis 1890, la critique a eu vis-à-vis d'elles un double rôle : dénoncer les intruses et ajouter au nombre des authentiques. La première de ces tâches réservait d'intéressantes surprises.

Dans la famille réunie sous le patronyme de Hooch on avait admis, trompé par un air de parenté, des Ochtervelt, des Hoogstraeten, des Brekelecamp... Puis M. Hofstede de Groot discerna l'œuvre d'artistes mystérieux, dont les signatures, péniblement déchiffrées sur certains panneaux, venaient de révéler les noms, et auxquels M. Bredius, en fouillant les archives, parvint parfois à rendre un état civil. Pieter Janssens Elinga, peintre et musicien, dont notre Petit Palais possède une *Balayeuse*, fut ainsi ressuscité ; il imite les « Intérieurs » bourgeois du maître et deux de ses œuvres capitales, *la Liseuse* de Munich et *la Liseuse* de Francfort, comptaient jusqu'à 1891, et plus tard dans notre pays mal informé de la question, parmi les Pieter de Hooch les plus populaires. Jacob Vrel et Esaias Boursse,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, t. I, p. 361.

2. Smith. *A Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters*, Londres, t. IV, 1833, in-8, p. 217.

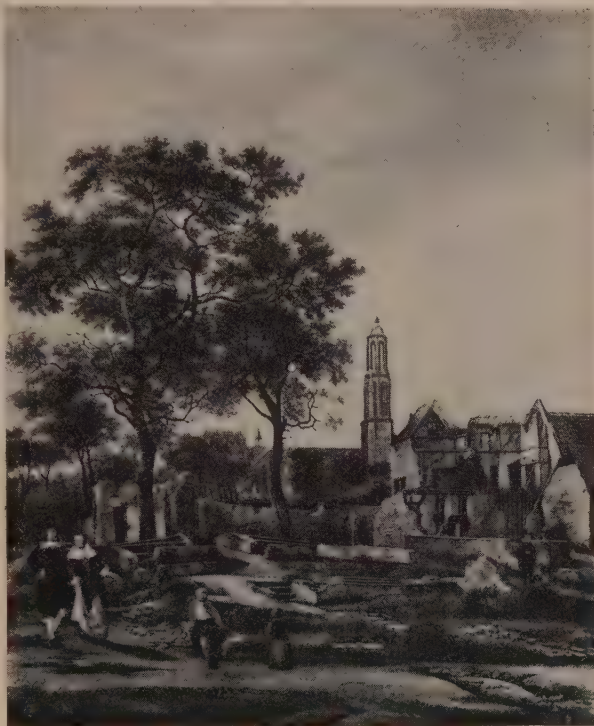
le premier original et captivant lorsqu'il décrit d'humbles chambres, tous deux charmants dans leurs « Ruelles » ou leurs « Petites cours » ; Cornélis de Man, de talent moindre et de goûts plus mondains, parurent ensuite et s'enrichirent à la fois aux dépens de Vermeer et de Pieter de Hooch. Isaac Koedijk, rallié d'abord au groupe, le quitta en 1903, M. Hofstede de Groot lui ôtant des peintures qui revenaient à Boursse ou à Vrel, et le rangeant à la suite de Gérard Dou.

L'œuvre de Pieter de Hooch était bien épurée lorsque M. Hofstede de Groot la catalogua (1907)¹. L'érudit retira ensuite de sa liste, 1922, deux tableaux, au bénéfice de Hendrick van der Burgh, auquel il consacrait un article dans *Oud Holland*. Certains devront encore, à notre avis, en être radiés et rendus à Ochtervelt (n^{os} 28, 37, 216 a) ; à Brekelencamp (les n^{os} 20 et 91 qui se rapportent à un même tableau) ; à Hoogstraeten, la *Mère près d'un berceau* (n^o 16) que Le Brun, en 1791, appelait Pieter de Hooch, dont Smith (t. IX, 1842) rectifie déjà l'attribution et qui se trouve aujourd'hui chez les héritiers du comte Burney, à Lisbonne ; à Emanuel de Witte les n^{os} 169 et 284, reproduits, en 1923, dans cette revue ; à Siberechts (n^o 82) ; à Steen (n^o 329) ; à Eglon van der Neer sans doute, le *Bourgmestre* (n^o 88) si la comparaison avec un tableau de la vente Dollfus est assez convaincante ; enfin à Pieter Janssens Elinga (n^o 238) ; à Vrel (n^o 319, collection Johnson à Philadelphie) ; à Boursse, la *Laveuse* (n^o 289) de la collection Haage ; à Cornélis de Man (n^{os} 77, 89 d, 119 a, 206). Il convient aussi d'éliminer le *Festin* (n^o 174) de la collection Johnson : comme plusieurs peintures que j'ai rencontrées dans les ventes baptisées Pieter de Hooch ou Boursse, comme, peut-être, les *Joueurs de Tric-Trac* (n^o 364) il est l'œuvre d'un anonyme, disciple du flamand Jérôme Janssens, dit le Danseur. Quant au *Verre refusé* (n^o 189), légué par M. Salting à la National Gallery, l'auteur, qui a peint aussi un soi-disant Carel Fabritius, le *Chasseur*, (vente à Londres, 11 mai 1922, n^o 146) en demeure inconnu. La *Couseuse* (Musée de Berlin) ne serait-elle pas de lui ? On n'y retrouve guère la facture ni l'esprit de Pieter de Hooch ; elle semble, au contraire se rattacher au *Verre refusé* et au *Chasseur*, par la prédominance de la nature morte, les imperfections de la figure, reléguée ici à l'arrière-plan, par l'atmosphère brumeuse et la lumière assoupie. Nous ne pouvons insister sur ces artistes « amis » de Pieter de Hooch auxquels nous comptons consacrer des études distinctes dans la *Gazette* ; il suffisait, pour le moment, d'indiquer leur

1. Hofstede de Groot. *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der hervorragenden holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, Esslingen, t. I, 1907, in-8, p. 471.

part afin de délimiter le domaine du maître, où nous allons poursuivre la recherche des tableaux peu connus.

C'est à Delft que s'épanouit le talent de Pieter de Hooch. Il trouve dans cette paisible cité l'existence qui convient à son caractère ; son amour de l'ordre et de la tranquillité y vont être satisfaits. Il s'y marie le 2 mai 1654¹. Sans doute avait-il connu sa femme, pendant un séjour dans la petite ville, à la suite de Justus de la Grange qui y avait demeuré en 1642, et qui, toujours instable, devait parfois y retourner. On imagine la satisfaction de notre peintre à « s'établir » après trois ou quatre années de servitude, aux côtés de ce patron bohème dont les embarras d'argent étaient devenus aigus et qui, pour échapper à ses créanciers allait être contraint en 1661 de partir pour les Indes². En épousant Annette van der Burgh, de Hooch entraît dans une famille aisée et considérée. Son beau-père, Hendrick, possédait une fabrique de céramique ; il produisait surtout des carreaux en faïence décorée, spécialité de la ville. Il avait dû doter convenablement sa fille. Pieter, pour sa part, était en droit, d'avoir au moins des « espérances » comme le prouve,



VUE DE DELFT APRÈS L'EXPLOSION

(Collection Johnson, Philadelphie.)

1. Voir : Haverkorn van Rijswijk. *Pieter de Hooch ou de Hoogh*, dans *Oud Holland*, 1892, p. 172.

L'acte de mariage avait été découvert par Henri Havard : *L'Art et les artistes hollandais*. Paris, 1879, t. III, in-8. Les fiançailles et le mariage sont inscrits à l'église réformée de Delft et à celle de Rotterdam, ville où Pieter de Hooch demeurait alors chez ses parents ; cette dernière mention donne pour le mariage la date du 3 mai.

2. Bredius. *Bijdragen tot de biographie van Pieter de Hooch*, dans *Oud Holland*, 1889, p. 162.

le testament de son père, en 1660. Des deux côtés les familles semblent unies et l'artiste accueillit dans la quiétude la naissance de ses enfants : Pieter, le 2 février 1655 ; Anna, le 14 novembre 1656.

Il n'avait pas cessé de peindre. L'année de son arrivée à Delft s'écoule en hésitations. La veine de ses premiers tableaux, les « Corps de garde » semble tarir en lui, et, désorienté, il regarde vers ses nouveaux confrères. Delft n'avait pas comme Harlem une brillante école de peinture. Quelques peintres, dont la renommée ne dépassait guère les murailles, suffisaient à une clientèle que des industries somptuaires, céramique ou tapisserie, faisaient vivre sans faste. Le maître le plus en vue était alors Carel Fabritius, élève de Rembrandt, tant apprécié aujourd'hui pour le puissant caractère de ses portraits, pour la mise en page originale de ses compositions. Il inspire à Pieter de Hooch, nous l'avons vu, *La Garde* (Galerie Corsini) ; mais une circonstance dramatique allait mettre un terme à son influence.

Delft, qui au xvi^e siècle, pendant la guerre de l'indépendance, avait abrité douze ans Guillaume le Taciturne, était restée l'arsenal de la Hollande. Le 12 octobre 1654, vers midi, un dépôt de munitions contenant 90 000 livres de poudre, sauta. Le « coup de tonnerre » se répercuta, disent les chroniqueurs, jusqu'à l'île de Tessel¹. Deux cents maisons furent anéanties, trois cents ruinées, aucune ne fut épargnée. On retrouva de nombreuses victimes écrasées sous les décombres, entre autres, Carel Fabritius, avec le sacristain qu'il était en train de pourtraire, et deux de ses parentes. Comme les habitants d'Amsterdam lorsque brûla le vieil hôtel de ville, les gens de Delft souhaitèrent, dans leur piété municipale, conserver l'image de la catastrophe. Les peintres qui s'adonnaient, parmi eux, aux vues urbaines, genre si florissant en Hollande, — Fabritius même s'y essaya en 1652 dans *le Marchand d'instruments de musique* (National Gallery), Vermeer l'illustrera par deux chefs-d'œuvre, *La Ruelle* (Musée d'Amsterdam) et la *Vue de Delft* (Musée de La Haye), — se mirent à l'œuvre. Egbert van der Poel, Daniel Vosmaer figurèrent plusieurs fois la cité dévastée : elle s'allonge, plate, sommée par deux hauts clochers, intacte dans son aspect général. La tristesse émane, non point des décombres, mais de la couleur morne, de l'horizontale monotone que tracent les bâtisses sous un vaste ciel. Pieter de Hooch, toujours flottant, sacrifie à l'actualité. M. Hofstede de Groot et M. Valentiner s'accordent à lui attribuer une *Vue de Delft après l'explosion*, qui apparut à Londres, en 1899. Depuis que le catalogue du maître (n^o 317) la signale aux mains du marchand

1. Bleyswick. *Beschrijving der Stadt Delft*, Delft, 1667, in-4., édition Boitet, 1729, p. 564.

Kleinberger (1907), elle passa en vente à Amsterdam (chez Frederik Muller) le 30 juin 1909, n° 10, et entra définitivement dans la collection Johnson, à Philadelphie¹. L'optimisme placide de Pieter de Hooch répugne même à la mélancolie. Les nuées légères, les feuillages touffus, invraisemblables, puisque Bleijswijk assure que tous les arbres souffrirent, ajoutent leur gaité



LA BUVEUSE

(Collection du baron Edouard de Rothschild, Paris.)

au pittoresque des ruines. On a eu le temps de soigner les blessés : l'un d'eux prend l'air, assis au bord du chemin ; l'émotion a fait place à la curiosité : des badauds élégants viennent constater les ravages ; un enfant a repris son cerceau et joue sur le chemin défoncé. Les personnages sont caractéristiques

1. *Catalogue of a collection of paintings and some art objects*, t. II. *Flemish and dutch masters*, par W. R. Valentiner, Philadelphie, J. G. Johnson, in-4, 1913, n° 50.

de Pieter de Hooch : ce couple apparaît avec un costume analogue et la même attitude, au musée de Vienne dans le *Portrait de famille* ; cette petite fille tient son rôle dans le *Cerceau*, à la Galerie d'Arenberg. Une trace de signature, enfin de nombreux repentirs (l'artiste gardera toujours les indéCISIONS du début), plaident encore pour la paternité de Pieter. Le cadre au contraire, précis, minutieux, sec, ne correspond pas à sa manière. Soit avant dans *Les Cavaliers*¹, en même temps (au musée de Vienne), ou peu après avec les panneaux de 1658, il traite arbres et maisons d'une touche large comme des masses utiles à l'effet du tableau. Il ne s'attarde pas à décrire et à énumérer. C'est là, semble-t-il, le fait de Daniel Vosmaer. On peut se demander si la *Vue de Delft après l'explosion* ne serait point une de ces œuvres si fréquentes au XVII^e siècle, en Hollande, exécutées en collaboration, et si de Hooch « n'étoffa » pas un site de Vosmaer, comme Berchem « étoffait » certains paysages de Ruisdael. A Vosmaer seul revient une curieuse *Vue de Delft* qui passa récemment pour un Pieter de Hooch. La ville apparaît entre les arceaux gothiques d'une loggia de fantaisie². Rien ne rappelle ici notre maître, tout y dénonce Vosmaer : tuiles, croisillons des fenêtres, brins d'herbes soigneusement dénombrés, et même la perspective, fuyant en oblique, que l'on retrouve dans un *Paysage* signé (vente Verdam et Dalstein à Amsterdam, 18 novembre 1924, n° 67, reproduit au catalogue). Faut-il ajouter le témoignage de M. Bredius ? Il certifie, dans une note, publiée par le *Rotterdammer Courant* en novembre 1924 (« Geen Pieter de Hooch ») que le tableau portait, en Angleterre, avant de venir en Hollande, la signature *D. Vosmaer f.*, suivie d'une date.

Plusieurs autres sites urbains ou villageois, ceux-là plus banals avec leurs maisons au long d'un canal, selon la formule de Van der Heyden, ont arboré le nom de Pieter de Hooch, aux enchères, et l'un même dans une galerie publique, la collection Johnson à Philadelphie. Aucun, à notre connaissance, n'en a le droit. Il semble que les attributions d'édifices à notre maître soient vouées à la malchance depuis les *Ruines* admirées jadis avec enthousiasme par Burger, à Aix-la-Chapelle et dont la signature P. Hooch f. 1656 fut reconnue fausse³.

Si l'on se fie aux analogies entre certains personnages, le *Portrait de*

1. Voir le précédent article, *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1927.

2. Voir *Catalogue de la collection Goudstikker d'Amsterdam exposée dans les locaux de... Pulchri Studio*, novembre 1924, in-4, n° 54, reproduit ; et Karl Lilienfeld. *Wiedergefundene Gemälde des Pieter de Hooch* dans la *Zeitschrift für bildende Kunst* 1924-25, p. 187, reproduit p. 188.

3. Burger et Waagen. *La Collection Suermondt*, Paris, 1860, in-12, p. 32, n° 52 ; et Burger. *La Collection Suermondt* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, p. 171.

Famille (Musée de Vienne) dut suivre de près *Delft après l'explosion*. L'artiste aborde ici encore un genre qui lui était et lui restera inhabituel¹. Mais il profite de la latitude qu'avaient les Hollandais de composer les



LA COLLATION

(Collection Havemeyer, New-York.)

petits portraits en tableaux de genre. Il campe sans façon ses modèles dans

1. Le Musée de Bruxelles attribue dubitativement à Pieter de Hooch, le portrait, signé P. D. H., d'une dame, debout, dans un paysage qui serait d'une autre main, (Catalogue de 1922, n° 690).

un clos où il nous ramènera. Il annonce par le décor, l'ordonnance et l'éclairage, les chefs-d'œuvre où il va s'adonner aux scènes familières qui le tentaient dès longtemps.

Nous les voyons apparaître vers 1658. Plusieurs portent ce millésime qui marque pour le peintre, et pour l'homme sans doute, un moment de parfait équilibre et d'épanouissement. Parmi ceux-ci quatre sont célèbres : *la Partie de cartes* (Buckingham Palace), *le Cellier* (musée d'Amsterdam), *le Petit chien* (collection de M^{me} von Pannwitz, Schmeckewitz près Harlem, autrefois collection Oppenheim à Cologne), *la Cour à Delft* (National Gallery). Autour d'eux, non datées, se groupent d'autres œuvres connues. A *la Partie de cartes* s'apparente *le Verre de vin* (National Gallery) ; de *la Cour à Delft* se rapproche l'admirable *Fileuse* (Buckingham Palace) ; au *Petit chien* se rattachent *le Berceau* (musée de Berlin), *la Tâche maternelle* (Rijksmuseum), *le Lit* (musée de Carlsruhe) et sa réplique de la collection Widener, *la Cuisine* du Louvre. Cherchons maintenant quels tableaux, moins familiers aux amateurs, appartiennent, datés ou non, à la même époque.

Ils adoptent, comme les autres, les deux thèmes auxquels l'œuvre peu diverse de Pieter de Hooch va d'abord se limiter : scènes de cabaret et scènes domestiques, à l'intérieur ou en plein air.

L'un des plus beaux entre les « Cabarets » se trouve en France¹. Sorti de Hollande, au début du xix^e siècle sans doute, il est signalé en Angleterre de 1818 à 1898 dans la famille Hope. Avant 1905, il entra à Paris chez le baron Alphonse de Rothschild et passa à son fils M. le baron Edouard de Rothschild² qui le détient actuellement. *La Buveuse* se place au premier rang entre les chefs-d'œuvre du maître, proche *le Verre de vin* (National Gallery). Les deux tableaux sont voisins par le sujet, par la disposition des personnages autour d'une table près la fenêtre, par certains détails : tapis, carte de géographie ou estampe topographique déroulée au mur. La lumière, blonde, légère, émane de la fenêtre que voile en partie un rideau jaune ; par delà le couloir plein d'ombre, la clarté d'une pièce voisine lui fait écho ; elle baigne toute chose et anime les couleurs. Entre le parquet et le plafond à solives qui cantonnent le panneau par des roux soutenus, le mur gris rayonne d'un éclat frigide ; l'étain mat d'une buire et d'une assiette, sur la table, y répond, tandis que le pourpoint sombre de l'homme debout et un coffre noir en font ressortir la pâleur. Au centre, éclatent, ardents parmi les tons neutres, une veste paille, des coiffes et un fichu blancs, un corsage de

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 195.

2. Nous remercions vivement M. le baron Edouard de Rothschild de nous avoir permis de reproduire ce tableau.

satin ivoire et surtout une jupe rouge vif à galons d'or. Des notes chaudes flambent çà et là autour du tapis beige : liqueur topaze ou ponceau dans les verres qui projettent des reflets ardents. Pieter de Hooch coloriste et luminaire est à son apogée. Il délaisse tout artifice et renonce, pour un temps aux



LA TONNELLE

(Collection du comte de Strafford, Enfield, Angleterre.)

contrastes heurtés de ses débuts. L'expansion rapide de son talent avait été favorisée, sans doute, par l'exemple de ses confrères delftois. La gilde de Saint-Luc, où il était entré en 1655, l'avait rapproché de Hendrick van Vliet, de Gerard Houckgeest, sinon d'Emanuel de Witte parti pour Amsterdam en 1651, qui notaient avec tant de charme les nuances du jour à l'intérieur des églises. Vermeer enfin, élève de Fabritius, de deux ans plus jeune que Pieter, épris de clarté et de couleur, entraîna peut-être notre peintre, loin

du « jour de soupirail » et des harmonies timides, vers le soleil et les savantes diaprures. *La Buveuse*, par les attitudes justes, les visagés indiqués avec souplessé ajoute à ses séductions un mérite rare chez notre peintre, celui du dessin et du modelé.

Deux autres tableaux peuvent être rapprochés de celui-ci. *La Collation*, dite parfois *la Courtisane* a quitté notre pays après y avoir séjourné plus de soixante ans. De 1830 à 1889 elle avait fait partie de collections parisiennes illustres et avait atteint des enchères, extraordinaires alors pour un Pieter de Hooch : 150 000 fr. en 1869 (vente François Delessert, 15 mai, n° 36), 160 000 en 1883 (vente Narishkine, 5 avril), 270 000 en 1889 (vente Secrétan, 1^{er} juillet). Avant 1895 elle entra chez sa propriétaire actuelle, M^{me} Henry O. Havemeyer, à New-York. Sujet et composition la relie étroitement à *la Buveuse* et au *Verre de vin*. Mais le clair-obscur aux oppositions plus accusées, l'atmosphère plus ouatée la rapprochent aussi de *la Partie de cartes* (Buckingham Palace). La couleur très chaude a pour dominantes un pourpoint blanc et une veste de velours rouge¹.

La troisième peinture, *le Paiement de l'écot*, est signée et datée 1658². Presque inaccessible, inédite, aucune intervention n'a pu jusqu'ici nous en faire obtenir une photographie. Elle appartient au marquis de Bute, dont un ancêtre la possédait déjà à Londres il y a un siècle et, plus libéral, l'exposait à la British Institution (1822, n° 116). Lavice³ la décrit ainsi : « Intérieur d'une maison suspecte. Une matrone fait payer, en entrant chez elle, un cavalier qui met la main à la poche. Deux autres amateurs sont assis à droite, près d'une table ; l'un tient une pipe. Un peu plus loin, une nymphe en robe jaune, debout et nous faisant face ». Quant à sa valeur esthétique, les éloges de Smith, en 1833, ceux de Waagen, en 1854⁴, nous font amèrement regretter de ne pouvoir la mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs.

Ces tableaux, par le sujet, font suite aux « Auberges » que Pieter de Hooch avait exécutées à ses débuts. Il reprend le thème où il l'avait amené, lorsque, renonçant aux taudis où s'ébattaient les soldats il montrait des hôtes paisibles en un logis bourgeois (*Partie de cartes*, collection Alfred Péreire). Les mœurs ne sont pourtant pas devenues édifiantes. Mais de Hooch affirme désormais la retenue, inhérente à son caractère et qu'il avait longtemps combattue sans la vaincre. Une attitude, un geste trahissent avec discrétion la débauche. Dans *la Collation*, un « amateur » comme dit Lavice, arrête la main que son avide compagne tendait vers le verre. Au contraire, amusé,

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 192.

2. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 268.

3. Lavice. *Revue des Musées d'Angleterre*, Paris, 1867, in-8, p. 152.

4. Waagen. *Treasures of art in Great Britain*, Londres, t. III, 1854, p. 477.

dans la collection Edouard de Rothschild, il verse, malgré la « matrone », du vin à *la Buveuse* qui, affaissée sur sa chaise, le bras pendant et les jambes molles, essaie encore de sourire. Mercure, entremetteur des dieux et dieu des voleurs, s'envole en effigie sur un bahut que la porte ouverte laisse apercevoir. Au mur, un tableau biblique : *la Femme adultère*, réclame



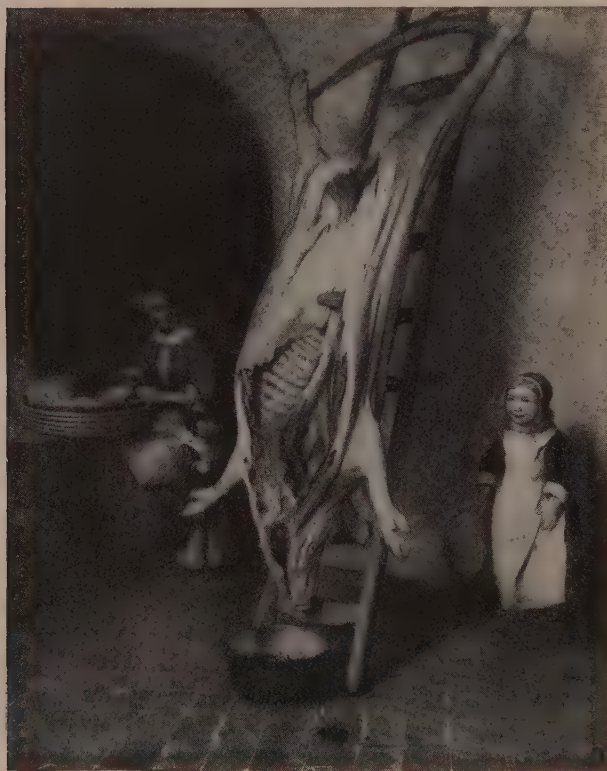
COUR D'AUBERGE

(Collection Andrew W. Mellon, New-York.)

l'indulgence pour les égarés. Pieter de Hooch est devenu malicieux. L'influence de Steen n'y est peut-être pas étrangère. Le grand satiriste, présent à Delft, où il exploite une brasserie, de 1654 à 1660 environ, déploie sa verve à décrire ces mœurs équivoques qui tentaient aussi le jeune Vermeer, (*L'Entremetteuse*, datée 1656, musée de Dresde). Ses subtilités sinon sa rudesse plurent à notre artiste.

Moins secrets, les cabarets en plein air, que Steen aimait également, sont

plus honnêtes. L'un, séduisant entre tous, *la Tonnelle*, est presque inconnu chez nous. Apporté en Angleterre avant 1833, il entra avant 1857 à Wrotham Park, où il est encore, chez le comte de Strafford. Il est tout proche de la *Cour à Delft* (National Gallery) et porte comme elle la date de 1658. La même femme, le même enfant y figurent ; on y retrouve le même édifice. M. Hofstede de Groot a découvert que le porche surmonté d'un pieux quatrain faisait



LE PORC ÉCORCHÉ

(Musée de Berlin.)

partie d'un bâtiment aujourd'hui détruit, le couvent de Saint-Jérôme, sur le Oude Delft¹, et il a rencontré l'inscription encastrée dans le mur d'un jardin, le long du canal. Pieter de Hooch habitait sans doute dans les environs. Comme la *Cour à Delft*, *la Tonnelle* est d'une tonalité froide qui forme un curieux contraste avec les tons chauds d'ouvrages contemporains, *le Verre de vin* ou *la Buveuse*. Casanier, l'artiste ne s'éloigne guère de la maison. Cours étroites, jardins fermés en sont, chez lui, le prolongement. Les mêmes trouvailles d'éclairage les embellissent ; la lumière, comme dans

les intérieurs, *le Berceau* (musée de Berlin) ou *le Cellier* (musée d'Amsterdam) joue entre les murs qui la retiennent prisonnière, et, tout à coup, semble s'échapper vive, par une porte ouverte, vers la rue ensoleillée. *La Tonnelle* en note les variations ténues sur les dalles luisantes et dans la silhouette à contre-jour de l'enfant.

L'hôtesse et sa fillette reparaissent dans une autre scène. La *Cour d'auberge* montre, comme le *Portrait de famille* (musée de Vienne), un enclos

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 299.

entre des palissades et des murs, proche les remparts de Delft. Il y avait là, paraît-il, des jardins et des guinguettes où les citadins allaient se reposer le dimanche¹. On connaît trois répliques du tableau. Le peintre, sans doute, répétait les compositions qui plaisaient, telles *le Lit* (musée de Carlsruhe), et les *Joueurs de quilles*, dont nous parlerons chemin faisant.

Le meilleur exemplaire de *la Cour d'auberge* paraît être celui qui appartenait, dès 1842, au baron Lionel de Rothschild, à Londres. En 1884, il est catalogué à Halton Manor, chez Alfred de Rothschild et, à la mort de celui-ci, il échet, sans doute avec la plus grande partie de la collection, à Lord Carnarvon². La toile que nous reproduisons ici, semblable par l'ordonnance, mais d'un dessin moins sûr, est une nouvelle venue, dont on ignore le passé et qui appartient à M. Andrew W. Mellon, à New-York. La troisième réplique³ n'est pas inconnue des Parisiens, car le comte de Crawford et Balcarres, de Londres, qui en avait hérité de

lady Wantage, la prêta à l'exposition du Jeu de Paume, en 1921 (n° 25). Un personnage y manque, le soldat vu de face, effacé au cours d'une



LES PETITS JOUEURS DE GOLF

(Collection de Mrs. Ronald Greville, Londres.)

1. Vosmaer-*La Famille delftoise* par Pieter de Hooch dans la *Gazette des Beaux-Arts* 1894², p. 145.

2. Hofstede de Groot, *ouv. cit.*, n° 295. — *A description of the works of art forming the collection of Alfred de Rothschild*, Londres, 1884, in-4, n° 15, reproduit.

3. Hofstede de Groot, *ouv. cit.*, n° 297.

restauration. On se rappelle la couleur vigoureuse ; le sol jauni, le volet rouge vif, des briques cramoisies que cachent çà et là, au mur, un crépi bleuâtre et bis. Au centre, des teintes sobres : un manteau aux plis moelleux, dont le gris doux s'empourpre par reflet, dans les ombres. De ces trois tableaux on en peut rapprocher un quatrième, médiocre par le cadre et les figures (collection Joseph Cremer, à Dortmund, cataloguée par H. Voss, 1915, n° 884).

La *Cour d'auberge* et la *Tonnelle*, où paraissent des enfants, ont un air patriarcal. L'inspiration les unit aux scènes domestiques avec lesquelles elles ont d'autres points communs. La petite fille, assise au seuil du portail, son chien sur les genoux, dans la *Tonnelle*, est exactement répétée dans les *Pantoufles*. Cet intérieur daté 1658, se cache, pour un temps seulement, espérons-le, depuis son passage chez Sedelmeyer, en 1890 et nous n'avons de lui qu'une mauvaise petite eau-forte¹. L'enfant, seule ici, reste le principal figurant, dans le *Porc écorché* (Musée de Berlin)². Le tableau, très agréable, mais sans effet de lumière, n'est pas parmi les plus caractéristiques du maître. Pourvu autrefois d'une fausse signature : *Maes f.*, il a été donné à Pieter de Hooch à cause de son coloris, et à cause de sa composition calme. Il n'est pas sans parenté avec la *Cuisine* du Louvre. Suivant M. Hofstede de Groot, Pieter aurait encore traité, et vers le même moment, ce sujet d'abattoir auxquels s'exercèrent, outre Rembrandt (*Le Bœuf écorché*, Louvre), plusieurs peintre de genre (Maes, Steen, Van Ostade, etc.). Le savant hollandais acquit en 1925 un joli panneau, baptisé Steen, et où il reconnaît la main de notre peintre : dans une courette, sous un arceau de vigne, à côté du *Porc écorché*, deux garçonnets jouent avec une vessie ; une jeune fille, assise, met un morceau de viande dans un seau.

Les marmots, garçon et fille — celle-ci apparaît, avec la même pose dans le *Lit* (musée de Carlsruhe) — font encore tous les frais des *Petits joueurs de golf*. En 1907 (Hofstede de Groot, n° 305), la trace du tableau était perdue depuis 1867. Après la vente Campbell de 1867 où il fut racheté par le vendeur, je l'ai retrouvé dans une seconde vente H. H. Campbell, à Londres, le 16 juin 1894, n° 37. Il entra avant 1913 chez

1. *Catalogue of 300 paintings in the possession of the dealer Ch. Sedelmeyer of Paris*, Paris, 1898, in-4, n° 69. La maison Sedelmeyer, d'après le renseignement qu'a bien voulu me donner l'obligeant M. Bruck-Gilbert, n'avait plus le tableau depuis 1890 et n'a pas gardé le nom de l'acheteur. Gravure dans ce catalogue et dans celui de la vente Brooks, Paris, 16 avril, 1877, n° 34.

Hofstede de Groot, *ouv. cit.*, n° 108.

2. Hofstede de Groot, *ouv. cit.*, n° 69. — Hans Posse. *Die Gemäldegalerien des Kaiser Friedrich-Museum*, Berlin, 2^e partie, 1911, in-4, p. 209.



LA BLANCHISSEUSE

par Pieter de Hooch

(Collection de M. le Baron Edmond de Rothschild, Paris.)

Mrs Ronald Greville¹. Le conflit entre la clarté extérieure et l'ombre du vestibule ajoute son intérêt à la grâce du sujet.

Pieter de Hooch nous entraîne bientôt au dehors, où cette remuante petite fille va retourner, et voici deux tableaux hors ligne : *le Puits*, *la Blanchisseuse*, qui égalent la fameuse *Fileuse* de Buckingham Palace. Le premier passa chez Inglis, en 1895, et appartenait à M. E. R. Thomas à New-York, lorsque M. Hofstede de Groot le décrivit (n° 287). En 1909, son nouveau possesseur, M. Pierpont Morgan, le prête au Metropolitan Museum, et le reprend vers 1914². Le second, resté inédit, est enfermé à Paris, chez M. le baron Edmond de Rothschild, qui, par une faveur insigne, dont nous lui sommes très reconnaissants, nous a permis de le reproduire³.

Le peintre s'adonne librement aux sujets vers lesquels il tendait depuis longtemps et qu'il avait abordés dans *le Lever* et *le Coin du feu*⁴. Son absence d'imagination, ses goûts « rangés », sa sensibilité contenue, le prédisposaient à aimer le spectacle de la vie ménagère qu'il observe maintenant à son propre foyer. La République batave, bourgeoise, poussait les artistes à en



LE PUITS

(Collection Pierpont Morgan, New-York.)

1. Exposé à la British Institution, en 1913-14. Voir Francis Howard : *An illustrated catalogue of the second national loan exhibition*, 1913-14. Londres, 1913-14, in-4, n° 63.

2. Bode. *Alte Kunstwerke in den Sammlungen der Vereinigten Staten*, dans la *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1895, p. 73. — Valentiner. *Die Ausstellung holländischer Gemälde in New-York* dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1910, p. 5. Catalogue du Metropolitan Museum, 1914, galerie 11.

3. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 298.

4. Voir le précédent article, *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1927.

décrire les scènes, mais ni Steen, ni Maes, ni Brekelencamp ne l'ont rendu avec autant de pénétration. Les courettes de Pieter de Hooch resserrées entre des murailles, abritées par les tours tutélaires des églises delftoises, forment, dans la petite ville recueillie, des retraites propices à l'intimité. Des femmes y besognent. Les gestes, par leur justesse, disent la conviction apportée à la tâche; les visages décèlent une heureuse quiétude: satisfaction (essentielle pour les Hollandaises) de tenir la maison en ordre; contentement du cœur aussi: dans *le Puits*, la tendresse sourit sur le visage de la mère qui fait jaillir l'écume de savon vers l'enfant. Un bonheur fondé sur la sagesse et la sécurité tel que pouvaient le rêver les patriarcales et positives Provinces Unies, émane de nos deux tableaux. Ils sont remarquables non point seulement par le sentiment mais encore par le pittoresque de la composition: *La Blanchisseuse* surtout, qui enchevêtre un réseau de ruelles et d'enclos, puis découpe sur le ciel en une originale arabesque des toitures irrégulières et les clochers de l'Eglise-vieille et de l'Eglise-neuve.

Pourquoi Pieter de Hooch quitta-t-il la cité qui favorisait si bien son inspiration? Sans doute végétait-il à Delft. L'espoir d'une clientèle plus étendue et plus riche le poussa, comme nombre de ses confrères provinciaux, vers Amsterdam, opulente capitale marchande qui, depuis 1650, centralise l'activité artistique de la Hollande. D'un texte découvert par M. Bredius nous déduisons que Pieter s'y trouvait dès 1662¹. Les 15 et 18 novembre 1670, il y témoigne dans un procès que nous avons relaté ici². Il déclare reconnaître un tableau pour l'avoir vu plusieurs fois dans cette ville à la maison de Joris de Wijse ancien protecteur d'Emanuel de Witte. Or, le tableau, peint par Emanuel, en 1662, croyons-nous, avait été vraisemblablement emporté par lui lorsqu'il quitta Joris en 1663. D'autre part, les œuvres de Hooch nous engagent à faire remonter plus haut encore, jusque vers 1660, son établissement à Amsterdam. A partir de cette date, si les sujets restent les mêmes, le cadre change. Les clochers de Delft, la tour carrée de l'hôtel de ville s'effacent de l'horizon. Les maisons vétustes, à demi-villageoises, qui nous charmaient dans *la Fileuse*, *la Cour d'auberge*, *le Puits* ou *la Blanchisseuse*, disparaissent. En voici d'autres, modestes encore, mais pimpantes; l'extérieur en est entretenu avec soin, l'intérieur paré avec coquetterie. Nous nous sentons dans une cité plus neuve et plus cossue.

La première toile qui manifeste ce changement est *le Retour du verger*. Sur l'appui de la fenêtre, à côté de la signature, le millésime 1661 y a été relevé en 1913 et transcrit dans le catalogue de la maison

1. Bredius, *art. cit.*

2. Clotilde Misme, *Emanuel de Witte*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, p. 137.

Sedelmeyer¹. Depuis M. Valentiner² a lu réellement, 1651, date néanmoins inacceptable si l'on songe à la figure étrange que ferait le tableau, égaré, alors, parmi les « Corps de garde » de Pieter de Hooch. Le 6 a peut-être été configuré en 5 au cours des transformations qui ont affecté ce coin du tableau : la



LE RETOUR DU VERGER

(Collection de sir Alfred Mond, Londres.)

photographie ancienne que nous donnons ici³ montre un volet de bois uni,

1. *Catalogue of 100 paintings in the possession of Charles Sedelmeyer*, Paris, 1913, in-4, n° 13.

2. Valentiner. *Pieter de Hooch*, dans *Art in America*, décembre 1926, p. 52.

3. La photographie que Sir Alfred Mond a eu l'obligeance de faire exécuter pour nous à la demande de Sir Robert Witt est malheureusement arrivée trop tard pour être insérée dans cet article.

au milieu duquel est apparu récemment une sorte de portrait d'homme rembranesque¹. Chose rare pour une œuvre de premier ordre, *le Retour du verger* a surgi à une date récente dans le commerce sans que l'on sache son passé. En 1912, il est à Paris, chez Duveen, en 1913, chez Sedelmeyer, puis encore chez Duveen, aux Etats-Unis cette fois, où le musée de Detroit l'expose (1925)². Il



LES BULLES DE SAVON

vient d'entrer dans la collection de Sir Alfred Mond, à Londres. Par comparaison, on peut placer aux alentours de 1661, l'un des Pieter de Hooch les plus populaires, *le Retour du marché* (musée de l'Ermitage).

1. Voir ce nouvel état dans la reproduction de Valentiner, *Pieter de Hooch*, art. cit., p. 49.

2. Valentiner. *Loan exhibition...* dans *The American magazine of art*, mars 1925, p. 126. Freund. *Eine Ausstellung...* dans *Der Cicerone*, mai 1925, p. 463.

Quatre ans plus tard, l'artiste exécutait l'admirable *Cour à Amsterdam* datée 1665 (National Gallery) où la maîtresse de maison surveille les apprêts du repas, symphonie en rouge, qu'interrompt une veste de velours noir. Plusieurs tableaux non datés la suivent, qui nous amènent jusque vers 1668. Ils révèlent un souci croissant de l'élégance. La cour, réservée aux usages domestiques, a fait place au jardinet de plaisance, où l'on cultive des fleurs.



LE JARDINET

(Collection du baron Edmond de Rothschild, Paris.)

La ménagère, souvent encore au premier plan, se borne à le traverser, ou bien à le balayer comme dans les *Bulles de savon*, qui étaient propriété en 1925 de la maison Colnaghi à Londres et inconnues auparavant. (B. 0,60 x 0,50). Supérieur par le dessin et la couleur, *le Jardinet*¹ resté lui aussi inédit, voisine avec *la Blanchisseuse* chez M. le baron Edmond

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 309. La signature P. D. Hooch se trouve sur l'appui de la fenêtre.

de Rothschild, à Paris. On y aime le ciel léger, les briques nuancées, et au fond, une échappée blonde et rose sur le lointain. On aperçoit attablés, ici et dans le charmant tableau de la collection Widener (Philadelphie), *la Cage*¹, des hôtes distingués. Ce sont eux qui accaparent l'attention avec



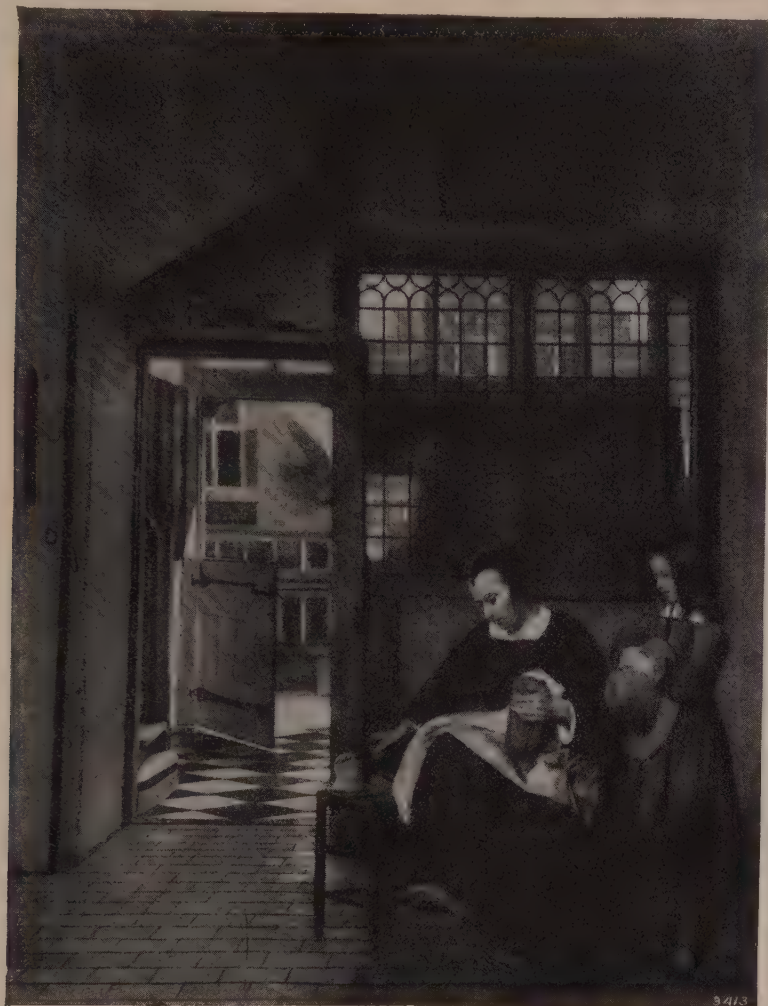
LE NOURRISSON

(Collection privée, New-York.)

une toile réputée, *Devant la maison* (musée d'Amsterdam) maîtresse du logis et servante sont réduites à un rôle secondaire. L'habitation, à son tour, devient recherchée, c'est une villa d'agrément, comme les riches Amsterdamois en possédaient aux portes de la ville, que nous montre *le Jardin fleuri* (vente de Ridder, Paris,

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 294. Reproduit dans *Hudson Fulton celebration*, *ouvr. cit.*, et dans Valentiner, *Pieter de Hooch*, *art. cité*.

2 juin 1922, n° 29), maintenant chez M. Michael Friedsam à New-York¹. En même temps que ces « Extérieurs », Pieter de Hooch peignait des « Intérieurs ». Plusieurs sont célèbres : *la Peleuse de pommes* (collection



LA TARTINE

(Collection Andrew W. Mellon, New-York.)

Wallace) et *L'Armoire au linge* (collection Six), datées 1663 ; *la Corbeille*

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n°s 310 et 312. On en trouvera une reproduction dans W. Bode, *Die Gemäldegalerie des Weiland Herrn A. de Ridder...*, Berlin, 1913, in-fol., n° 36 ; et dans le catalogue de la vente de Ridder.

d'oranges, merveille de coloris et de clair-obscur, où les orangés se mêlent au gris (collection Wallace); *le Cerceau* (galerie d'Arenberg, autrefois à Bruxelles); *la Peseuse d'or* enfin (musée de Berlin) : une ressemblance avec Vermeer (*la Peseuse de perles*, collection Widener) la classerait dans la période delftoise, mais la facture, la tenture de cuir doré, le type et le costume de la femme, désignent une date postérieure à 1660. Nous rêvions la bonne mère de *la Peleuse de pommes*, de *l'Armoire au linge* et de *la Corbeille d'oranges*, avec deux autres tableaux. La voici qui allaite son poupon, tandis que la petite fille, pour se rendre utile aussi, abreuve le chien; *le Nourrisson*, provenant de la collection Ronald Brakespeare, à Henley, Angleterre, appartenait, en 1916 à la maison Knœdler¹, et se trouverait dans une galerie privée de New-York (toile 65,5 × 53,5). L'intérieur y est semblable à celui de *la Peleuse de pommes*, tandis que l'on retrouve dans *la Tartine*² l'appartement et les personnages de *la Corbeille d'oranges*. Un garçonnet qui part pour l'école attend la tartine qu'on lui prépare. Il la regarde avec une componction, due sans doute à la gourmandise plutôt qu'à la piété, mais qui motiva un autre titre : *le Bénédicité*. En 1907, sir George Drummond, Anglais établi à Montréal, possédait cette toile, dont on suit la trace depuis 1750. Son fils qui en avait hérité (1910) tomba à la guerre (1915) et elle passa aux enchères (Londres, 26-27 juin 1919, n° 185). Après un stage entre les mains de M. Knœdler, elle entra chez M. Andrew W. Mellon, à New-York.

Certains « Cabarets » sont à peu près contemporains : *le Fumeur* (collection von Goldschmidt-Rothschild, à Francfort) qui depuis la vente Menke (1904) marque une modification dans la partie droite, sans doute à la suite d'un nettoyage³; *Devant la cheminée* (Hofstede de Groot, nos 185, 236 et 249 se rapportant à un seul tableau) qui, après une destinée très mouvementée, car il passe aux enchères en 1769, 1772, 1774, 1815, 1846, 1877 et 1900, a trouvé asile dans la collection Frick (New-York)⁴; *la Causerie*⁵ de M. Lehmann, à New-York, sortie d'Angleterre lorsque la collection Joseph fut vendue, à

1. Exposé chez Knœdler, à New-York, 16-28 novembre 1925, n° 6.

2. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 10.

3. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 251. Reproduit dans le catalogue de la vente Menke, Anvers, 1-2 juin 1904, n° 54 et dans le catalogue de l'Exposition du musée Staedel, à Francfort en 1925, par Götz, Swarzenski et Wolters, Francfort, 1926, in-4, n° 104.

4. Une *Partie de cartes*, dans la collection Tritsch à Vienne en 1907, assez proche de ce tableau était attribuée dubitativement à Pieter de Hooch. La Witt Library, de Londres-en possède une photographie.

5. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 187, le tableau était alors chez M^{me} Joseph, à Londres; la maison Knœdler l'acheta en juin 1911 et le revendit à M. Lehmann.

Londres, en juin 1911. Voici enfin *le Cabaret* (musée de Nuremberg) où la femme qui pesait des pièces d'or au musée de Berlin, fait à son hôte une invite confidentielle¹. Un tableau médiocre, de composition similaire, se trouve chez M. Elkins, à Elkins Park (Pensylvanie).

Si familiers soient-ils, ces « Intérieurs » témoignent d'aspirations secrètes vers le luxe : vestes de velours ou de soie, coiffure bouclée de *la Peleuse de pommes*, cheminée ou porte à pilastres ouvragés, tentures de cuir doré. Comme dans les « Jardins » Pieter de Hooch se prépare aux sujets mondains qui déjà le fascinent.

Ils débutent avec *les Joueurs de cartes* (Louvre), vers 1668 à en juger par le costume, cette collerette emboîtant les épaules, surtout que les femmes portent à cette date et abandonnent vers 1670 ; *la Conversation* de Lisbonne n'est guère plus tardive². Ils présentent des personnages en beaux atours, que réunissent la causerie, une collation, une partie de cartes, de musique ou de danse. Les catalogues allemands les nomment « Sociétés distinguées »

et certains ne contredisent pas à cette désignation. D'autres y souscrivent en apparence seulement et montrent un nouvel aspect de ces lieux que nous appelons par bienséance « auberges » ou « cabarets », mais auxquels les anciens auteurs donnent un nom fort cru. Campagnards avec *le Verre vide*, bourgeois avec *la Buveuse*, demi-aristocratiques enfin, les « cabarets »



DEVANT LA CHEMINÉE

(Collection Frick, New-York.)

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 194.

2. Clotilde Misme. *Un Pieter de Hooch inconnu au musée de Lisbonne*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1921, I, p. 340.

de Pieter de Hooch restent hypocrites et gardent un masque de décence.

La maison est devenue aussi opulente que les habitants. Au Louvre, (*les Joueurs de cartes*), les murs sont revêtus du cuir de Cordoue qu'ils exhibent déjà dans *la Causerie* ou *le Cabaret* de Nuremberg. Ailleurs ils s'ornent d'une tenture rayée (collection Willys, à Toledo¹), de belles tapisseries (collection Blodgett, New-York²). Parfois la pièce aux parois crépies (*le Concert*, collection Cook³) n'est luxueuse que par ses amples proportions. Un trompe-l'œil, — le rideau dont les Hollandais recouvraient leurs tableaux, — en fait valoir la profondeur au musée de Copenhague, avec ce charmant *Menuet* où les deux protagonistes du Louvre se préparent à danser⁴. Pieter de Hooch, qui avait excellé à rendre les appartements étroits et complexes où ricochait la lumière, s'engoue des vastes espaces où elle s'épand sans heurt. Il les a prisés dans un édifice réel. Lequel ? Une curieuse peinture, restée jusqu'à ces dernières années chez M. von Stackelberg, à Faehna (Esthonie) et qui, en 1925, appartenait à la maison van Diemen (Berlin) nous l'apprend⁵. Cavaliers, dames et enfants visitent le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam aujourd'hui Palais royal⁶. Les voici dans la salle des Bourgmestres. L'un lève les yeux vers le plafond, l'autre fait remarquer les fenêtres à sa compagne, un couple contemple le grand tableau de Bol, *Fabricius dans le camp de Pyrrhus*, qui surmonte la cheminée. Pieter de Hooch rend hommage à l'édifice dont Amsterdam était si fière. Construit sur les plans de Jacob van Campen, pour fêter la paix de Westphalie (1648), en style pompeusement classique, il manifestait la puissance et la fortune de la Hollande. Il trahissait en même temps les goûts de luxe, les aspirations à la noblesse qui germaient chez une population « parvenue ». Les peintres de vues urbaines, van der Heyden, Berckleyden, en répètent à satiété la longue façade monotone. Mais les peintres d'intérieurs redoutaient ses larges

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 161. — Reproduit dans : Maurice W. Brockwell. *A Musical party by Pieter de Hooch. Art. in America*, août 1917, p. 243.

2. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 217.

Reproduit dans : *The Hudson Fulton celebration. The Metropolitan Museum of art exhibition*, september et november 1909, in-8, t. I, n° 56.

3. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 256.

Reproduit dans Herbert Cook. *A Catalogue of the paintings at Doughty House*, Richmond., t. II, par J. O. Kronig, Londres, 1904, in-4, n° 267.

4. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 124. Reproduit dans A. de Rudder, *Pieter de Hooch*, Paris-Bruxelles, 1913, in-8.

5. Hofstede de Groot, n° 180. M. Hofstede de Groot nous a communiqué la photographie reproduite ici, nous saisissons cette occasion, ne pouvant le remercier en détail, de lui exprimer notre reconnaissance pour l'aide qu'il nous a constamment apportée au cours de notre travail.

6. Hans Schneider. *Ferdinand Bol als Monumentalmaler im Amsterdämer Stadthaus*, dans le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1926. p. 85.

vaisseaux. Pieter de Hooch emporté par l'admiration, soucieux aussi de plaire au public, les affronte ; gauche quant à la disposition et à l'échelle des personnages, il reste maître dans le maniement du jour. Il va faire par deux fois du monument le cadre, invraisemblable, de ses sujets habituels. La galerie de l'hôtel de ville, où le public avait libre accès et qui devait être fréquentée de notre



LA SALLE DES BOURGMESTRES
A L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM

peintre, développe dans *le Départ pour la promenade* (musée de Strasbourg) et *le Concert*¹ (musée de Leipzig) ses baies cintrées séparées par des figures mythologiques Mercure là, Diane, sans doute, ici². Pieter a rappelé au premier plan et au fond du *Concert* les escaliers qui accédaient à la galerie, et pour plus de majesté

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 126,

2. Comparer avec la planche en face la p. 134, dans : Brugmans et Weissman, *Het stadhuis van Amsterdam*, Amsterdam, 1914, in-4.

encore, il a cru bon d'ajouter au-dessus des portes, *l'Ecole d'Athènes*, de Raphaël.

Les personnages habitués à pareilles splendeurs ne se contentent plus, lorsqu'ils sortent, des jardins naïfs que nous avons vus. Il leur faut, pour le moins, les charmilles, les buis taillés en balustres et en pylônes, les



LE CONCERT

(Musée de Leipzig.)

vases et les statues qui entourent *les Joueurs de quilles*. Il existe trois variantes de ce tableau. Celle de Miss Mary Hanna (Cincinnati), — la moins bonne si l'on s'en rapporte à la photographie, — apparut en 1921 et resta chez les marchands jusqu'à 1925¹. Les deux autres furent cataloguées par

1. Exposé chez Knœdler, à New-York, 16 au 28 novembre 1925, n° 11. Reproduit au catalogue et dans : Valentiner, *Pieter de Hooch* (*Art in America*, décembre 1926, p. 59).

Smith en 1833 (nos 58 et 59), mais M. Hofstede de Groot n'en connaissant qu'une, en 1907, crut à une erreur et fondit en une seule les deux notices (n° 308). Nous essaierons donc de reconstituer le « pedigree » des deux peintures. Aussi loin que nous pouvons remonter nous trouvons la première en Angleterre (Smith 59). En 1833, elle est signalée chez George Morant; en 1847, J. Stuart l'expose à la British Institution (n° 127), en 1857,



LES JOUEURS DE QUILLES

John Walter la prête à la fameuse « exhibition » des Trésors d'art, à Manchester, où Waagen et Burger lui font fête¹. John Walter en est encore propriétaire lorsqu'elle paraît à la British Institution (1861, n° 77) et à la Royal Academy (1894, n° 80). Puis elle entre chez Ferdinand de Rothschild, à Waddeston Manor, passe à sa fille, Miss Alice de

1. Waagen. *Treasures of art in Great Britain*, Londres, t. 4, 1857, p. 294 ; Burger. *Trésors d'art à Manchester*, Paris, 1857, in-12, p. 318.

Rothschild qui la lègue à Sir James de Rothschild, son possesseur actuel.

L'exemplaire reproduit ici eut une destinée plus secrète. Pendant cinquante-cinq ans il resta oublié des critiques. Smith l'avait vu (1829) dans la collection Thos Emmerson à Londres, avec laquelle il fut vendu le 1^{er} mai 1829 (n^o 61). Nous le retrouvons chez un grand amateur



LE BILLET DOUX

(Musée de Hambourg.)

parisien, Paul Perrier, qui le tenait peut-être du duc de « Malboroug » ; le catalogue de la vente Paul Perrier, où figure notre tableau (Paris, 16-17 mars 1843, n^o 19) indique, en effet, cette provenance. En 1866, un nouveau possesseur, le marquis de Colbert, le prêtait à l'exposition du Palais des Champs-Élysées ; envoyé après l'ouverture sans doute, il ne figure pas au catalogue. Il porta pourtant un numéro (262) comme en témoigne le supplément manuscrit, rédigé par Burger, adjoint à l'exemplaire de la Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris ; Burger désigne

les Joueurs de quilles, comme le n° 58 de Smith et y relève la signature à peine visible aujourd'hui : P. H. entrelacés. Il eut été facile, pour qui avait lu cet appendice, de trouver le tableau, et je m'accuse de ne l'avoir pas cherché. Un hasard me le fit reconnaître, en mai dernier, chez M^{me} la comtesse de L'Aigle. Petite-fille du marquis de Colbert, elle l'avait reçu de sa tante, la duchesse de Doudeauville. *Les Joueurs de quilles*, sortis de leur retraite, se trouvent aujourd'hui dans le commerce parisien.

La composition, parmi les plus séduisantes de Pieter de Hooch, est la même dans les trois exemplaires. Le tableau de Paris est en hauteur au lieu d'être en largeur (73 × 66). On n'y voit pas le faune sculpté qui sourit chez Miss Hanna, ni les lis qui, chez sir James de Rothschild s'élancent du vase. Au contraire, il s'y ajoute, par terre, quelques boules et un bâton. Entre les verdure sombres, le jour luit doucement, effleure le sol, caresse, au fond la maison de pierres et de briques, le toit d'ardoise. Le morceau magistral est le couple qui converse au centre, très voisin de celui du Louvre (*les Joueurs de cartes*). Les habits sont d'un goût raffiné : robe de soie jaune aux ombres cuivrées, costume gris, peint par glacis sur un fond incarnat qui chatoie en nuances rosées, aiguillettes noires et rouges dont la vigueur relève tant de délicatesse.

Nous arrivons avec les tableaux groupés autour de 1668 à la limite que nous nous sommes assignés : *le Messenger* bien connu, du Rijksmuseum, daté 1670 ; voici une toile qui s'en rapproche, *le Billet doux*¹, du musée de Hambourg. Sans avoir, dans la couleur et la composition, autant de séductions, elle est pourtant fort plaisante.

L'ère des chefs-d'œuvre est maintenant close pour Pieter de Hooch. Déjà certains signes avant coureurs du déclin percent dans la facture et les tons depuis 1663 : duretés dans les visages, feuillages opaques et bleuâtres, fleurs piquées sur les arbustes comme des roses en papier. L'artiste cherche une élégance, chère à sa clientèle d'Amsterdam, il la découvre avec enthousiasme, mais le souci en deviendra fatal à l'inspiration. Les œuvres séduisantes que nous signalerons dans un dernier article s'orientent vers le déclin.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME

(*La suite prochainement.*)

1. Hofstede de Groot, *ouvr. cit.*, n° 182. *Le Billet doux* et *la Lettre d'amour* de la collection Bache, plus tardive, sont confondus sous ce même numéro.

UNE PORTRAITISTE DU XVIII^e SIÈCLE

CATHERINE LUSURIER



L'EXPOSITION des femmes-peintres du XVIII^e siècle, qui a eu lieu rue de la Ville-l'Evêque en mai 1926, a ramené l'attention sur ces artistes trop souvent négligées. L'une d'elles, et l'une des meilleures, n'ayant jamais été étudiée, nous voudrions essayer de combler cette lacune.

Catherine Lusurier mérite mieux, en effet, que les notices si succinctes des Dictionnaires et que les quelques lignes qui lui ont été consacrées, en note, au bas des intéressantes pages de M. Dorbec et de M. Gabillot sur les Drouais¹; malheureusement on est peu documenté sur sa vie si courte, — elle devait mourir à vingt-huit ans, — qui s'est écoulée tout entière à l'ombre des Drouais.

Hubert Drouais ayant épousé une Marie-Marguerite Lusurier², « fille de François Lusurier, marchand bonnetier et de Marguerite Marchand », il semble bien que Catherine Lusurier était sa nièce par alliance; en tous cas, orpheline, elle vivait chez eux dans cette maison qu'Hubert Drouais avait achetée en 1736 « rue des Ortyes, au coin de celle des Moyneaux, paroisse Saint-Roch ».

On la qualifie généralement d'élève d'Hubert Drouais, il est, en effet, probable que, grandissant dans cet intérieur d'artistes où tout le monde tenait le pinceau, elle reçut de lui ses premières leçons; mais comme il mourut quand elle n'avait que quatorze ou quinze ans, qu'elle n'a pas hérité de son style, et qu'au contraire sa manière se rapproche si fort de celle de François-

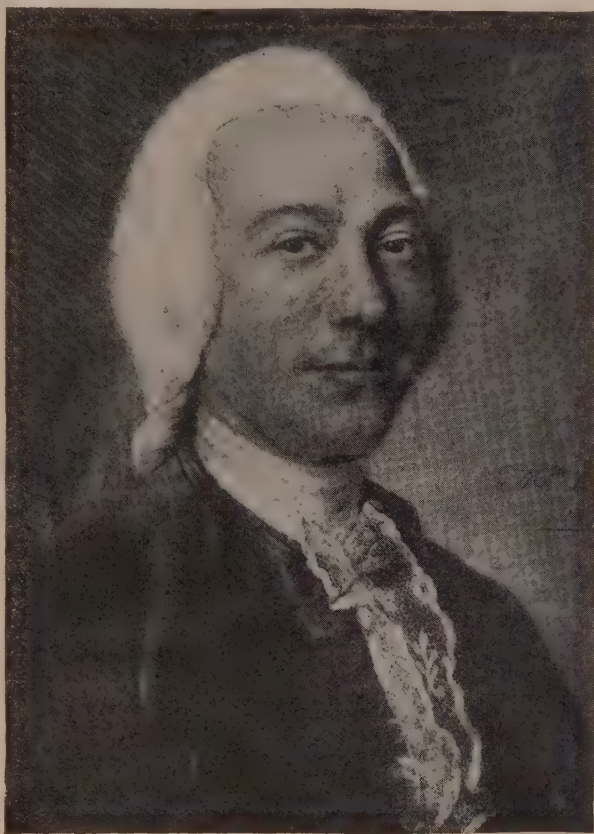
1. *Les Drouais* par P. Dorbec, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904. — *Les trois Drouais* par C. Gabillot, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

2. Que nous connaissons par le beau portrait qu'en a fait son fils Fr.-H. Drouais.

Hubert Drouais, il est encore plus vraisemblable que ce dernier la fit travailler ensuite, — et pendant plus d'années que n'avait pu le faire son père, — dans cet atelier familial où les chevalets étaient installés côte à côte. Les femmes dans ces familles de peintres « touchaient presque toutes au métier qu'elles voyaient faire ». Comme M^{me} Boucher, la femme et la fille de Fr.-H. Drouais peignaient aussi.

En tous cas, c'est de Fr.-H. Drouais qu'elle a subi l'influence, et sa précocité fut grande puisqu'elle n'avait que dix-huit ans quand elle signa sa première œuvre connue : un petit portrait de *d'Alembert*, actuellement au musée Carnavalet, salle 52¹.

D'Alembert est représenté en buste presque de face, alors qu'on nous le montre habituellement de profil, en habit foncé que réveille la note rouge du gilet avec jabot de dentelle, la perruque blanche, le teint clair, les yeux vifs, la figure large, les pommettes saillantes, la bouche droite barrant le bas du visage strictement rasé. L'intérêt iconographique s'ajoute ici à l'in-



PORTRAIT DE D'ALEMBERT, 1770

(Musée Carnavalet.)

térêt artistique. Avoir été choisie pour faire le portrait de d'Alembert à l'apogée de sa célébrité (il était déjà membre de l'Académie française et devait être secrétaire perpétuel deux ans plus tard) quand elle n'avait que dix-huit ans montre quelle haute estime on faisait déjà de son talent, et

1. Signé à droite : « M^{lle} Lusurier 1770 » et non 1780, comme on l'a écrit. Il a été gravé par Savart.

d'ailleurs sa toile supporte la comparaison avec les autres effigies du philosophe, celles de Pujos, de Jollain (qui l'a représenté tenant un compas), de La Tour, le médaillon de C. N. Cochin et le buste de Houdon.

L'œuvre la plus célèbre de Catherine Lusurier est le portrait de son jeune cousin¹ *Jean-Germain Drouais* qui est au musée du Louvre, salle Daru (n° 612).

Jean-Germain Drouais est le troisième de la dynastie des Drouais, l'enfant prodige qui devait devenir l'élève préféré de David, le grand prix de 1784, qui fut porté en triomphe par ses camarades et qui, arrivé à Rome en octobre 1784, devait y mourir de la petite vérole le 13 février 1788. Son tombeau par Michallon est dans l'église Santa Maria in Via Lata. Le seul autre portrait que nous connaissions de lui est celui peint à Rome par Dumont en 1786, où il est représenté à mi-corps, avec une chemise ouverte à jabot et les cheveux bouffants, âgé de vingt-trois ans (deux ans avant sa mort) tandis que le portrait du Louvre le représente à quinze ans : « ætatis suæ XV. Lusurier p^{xit} », dit l'inscription en haut à droite.

Catherine Lusurier nous le montre dans un ovale à fond gris (avec le même effet du fond s'éclaircissant à droite que dans le portrait de d'Alembert), les cheveux blonds sous le chapeau noir, les yeux clairs, les joues roses, l'habit gris, en écolier, — « en polisson » comme on disait alors, — dessinant. La toile est tellement dans la manière de Fr.-H. Drouais qu'on a supposé qu'il y avait mis la main ; ce n'est pas possible pour la bonne raison qu'il était mort trois ans auparavant (en 1775, alors que le portrait est de 1778) ; mais c'est dire quelle digne élève elle était du grand portraitiste de femmes et d'enfants.

Ces deux tableaux, le d'Alembert et le Drouais, sont les deux seules œuvres de C. Lusurier que mentionnent ses biographes. L'exposition des femmes-peintres du XVIII^e siècle, en 1926, a fait connaître en outre un portrait de M^{lle} Devienne du Théâtre Français (peint à l'huile sur toile 0,63×0,52) appartenant au baron Robert de Rothschild. La jeune actrice, très blonde, est représentée en robe blanche avec des manches collantes.

Il est passé en vente à l'hôtel Drouot le 6 décembre 1924, vente de « divers amateurs », une « fillette aux raisins », ovale avec cadre de bois sculpté 0,55×0,45, « attribué à C. Lusurier » disait le catalogue. Elle a dû faire aussi des copies de Drouais. On sait que lorsqu'un peintre du XVIII^e siècle avait réussi le portrait d'une personne de qualité, il lui en était souvent commandé ensuite des copies, copies qu'il faisait faire ordinairement

1. Qui ne peut avoir été son maître, comme le dit à tort le Dictionnaire Bouillet : un enfant de quinze ans ! qui avait dix ans de moins qu'elle. C'est confondre les trois Drouais : Hubert, François-Hubert et Jean-Germain.

rement par ses élèves, se bornant à les retoucher. C. Lusurier a certainement fait beaucoup de ces copies, mais il est difficile de préciser lesquelles.

Le nombre si restreint de ses ouvrages, — du fait de sa mort prématurée, — leur donnant plus de prix, nous sommes heureux de pouvoir ajouter au trop court catalogue de son œuvre deux portraits restés inconnus pour n'être jamais sortis de la famille : M^{me} de Bure et sa fille.

Françoise-Marguerite de Bure (fille d'une Didot), 1746-1825, était la femme de Guillaume de Bure (1734-1820), bibliophile connu, qui vécut dans la société des hommes de lettres et des érudits. Libraire de la bibliothèque du Roi et de l'Académie des Inscriptions, membre de la Commission des Monuments pendant la Constituante, on lui doit des catalogues de ventes célèbres : La Vallière, — « prototype de nos catalogues modernes » comme l'a si bien dit M. Emile Dacier, — Loménie de Brienne, Mercier de Saint-Léger, etc.

C'était une femme très intelligente qui gouvernait sa maison et sa famille comme une reine régente et en imposa même à Fouquier-Tinville pendant



POTRAIT DE JEAN-GERMAIN DROUAIS, 1778

(Musée du Louvre.)

la Révolution. En effet, leur hôtel, 6, rue Serpente (démoli lors de la percée du boulevard Saint-Germain) était entre cour et jardin, avec, sur la rue, au-dessus de la loge du concierge, un petit entresol loué à Fouquier-Tinville. Il fut toujours très poli, l'appela toujours : « Madame » et non : « Citoyenne », et ne fit d'observation que le jour des repas dans la rue. M^{me} de Bure ayant fait mettre la table dans la cour, et non dans la rue, comme il était ordonné, Fouquier-Tinville le lui ayant fait remarquer, elle répondit que c'était « par amour de ses semblables, pour leur laisser plus de place, sans quoi, étant

nombreux avec les enfants et les domestiques et la rue Serpente si étroite, il n'en serait plus resté pour les autres ». Il n'insista pas. Qu'aurait-il dit s'il avait su qu'elle cachait une carmélite et les vases sacrés de son couvent, dans l'épaisseur du mur entre le grand et le petit salon.



PORTRAIT DE MADAME DE BURE

Son mari, fier de sa beauté, a fait reproduire ses traits plusieurs fois : de face, en miniature; de profil dans un très beau dessin à la pierre d'Italie d'Adam Bartsch; en buste (terre-cuite) par Pajou¹, reproduit dans le livre de M. Stein sur Pajou, p. 71.

1. Buste resté dans la famille jusqu'en 1909, où il fut vendu à la mort du comte F. de l'Escalopier.

Catherine Lususier l'a représentée de face, en robe verte largement décolletée, avec un double fil de perles, un ruban vert passé dans son épaisse chevelure qui retombe en boucles sur les épaules, les sourcils arqués, les yeux noisette, une petite bouche et un teint d'une éblouissante fraîcheur.

Sa fille, *Charlotte-Françoise de Bure* (1770-1839) est une délicieuse enfant



PORTRAIT DE CHARLOTTE DE BURE, 1776

de cinq ans aux yeux bleus bordés de cils noirs, le regard tendrement espiègle, les traits délicats, la bouche en cerise, un ruban rose retenant ses légères boucles blondes, le corsage de gaze découvrant la rondeur de l'épaule, la manche nouée d'un ruban vert, la jupe rose bouffante, qui tient des roses, moins roses que ses joues, de sa petite main potelée. Elle se détache sur un fond de ciel bleu nuageux devant une corbeille de fleurs. La même pose se retrouve dans un Fr.-H. Drouais de 1768, catalogué ainsi : « tient une fleur

à la main, devant elle une corbeille de fleurs » (à la vente R. Sabatier en 1883). La corbeille de fleurs se retrouve aussi dans la *Comtesse du Barry* et l'épaule est découverte de même sorte dans la *Petite fille au chat* (1767), deux œuvres célèbres de Fr.-H. Drouais.

On a reproché à « Drouais le fils » ses accessoires négligés : les fleurs sont aussi la moins bonne partie de la toile de son élève ; mais n'est-ce pas voulu ? les fleurs pâlisent devant la joliesse et la grâce de cette blondine... C. Lusurier a hérité de Drouais ses heureux tons de rose : les roses des joues, des fleurs, du ruban, de la jupe se répondent ; mais, supérieure en cela à son maître, elle s'est gardé de prendre ses tons de craie, souvent blâmés à juste titre : la tonalité ici est dorée.

Sa lumière blonde et rose n'est pas le moindre charme de cette œuvre qui vaut aussi par ses formes arrondies, son modelé si doux et sa touche vive et légère : la naissance des cheveux sur le front et les tempes est très délicatement indiquée.

Ce portrait ovale¹ est signé au fond à droite : « C^{ne} Lusurier 1776 ». Il se place donc, comme date, entre le d'Alembert (1770) et le J. G. Drouais (1778), et s'apparente visiblement à celui du Louvre : mêmes tonalités pour les carnations, même coloris à fleur de toile.

Tel est à notre connaissance le catalogue (bien court, malgré les deux spécimens de son talent restés ignorés que nous avons pu y ajouter²) de son œuvre trop tôt interrompue par la mort. Le Dictionnaire Auvray et Bellier de la Chavignerie donne son acte de décès, d'après le registre de la paroisse Saint-Roch : « Le 11 janvier 1781 a été inhumé au cimetière le corps de Catherine Lusurier, fille majeure, peintre, décédée hier en cette paroisse, rue des Orties, âgée de vingt-huit ans. Présents J. B. Lutton, avocat, cousin de la défunte, et Gabriel Lusurier, bourgeois, aussi cousin. » Ce « Lutton, avocat, cousin de la défunte » est Jean-Baptiste Bernard Lutton qui avait épousé, en 1756, Marie-Etiennette Drouais, fille d'Hubert Drouais et sœur de Fr.-H. Drouais. (Hubert Drouais a fait le portrait de M^{me} Lutton, mère de son gendre).

Sa mort « à la fleur de l'âge » ajoute une auréole poétique à notre jeune portraitiste, dont le genre de talent est bien représentatif de cette école française du XVIII^e siècle à qui on ne demande pas d'avoir de la profondeur, mais de reproduire la distinction, l'élégance de la femme et la grâce de l'enfant. A ce titre, Catherine Lusurier ne méritait-elle pas qu'on rappelât son art délicat et charmant ?

M.-E. SAINTE-BEUVE

1 Peint à l'huile sur toile, 0,58 x 0,46.

2. Nous ne désespérons pas d'en voir surgir d'autres de châteaux de province.



LA PROMENADE, 1873
Collection Jules de Wolfner, Budapest.)

UN PRÉCURSEUR DE LA PEINTURE MODERNE EN HONGRIE

PAUL MERSE DE SZINYEI

(1845-1919)

A la Centennale parisienne de 1900, Szinyei exposa un paysage d'hiver, le *Dégel*, qui lui valut une médaille d'argent. « Un paysagiste charmant », écrivit à propos de ce tableau Léonce Bénédict¹. Cependant il est bien plus que cela : un artiste de haute envergure, qui mérite entièrement l'attention des connaisseurs. En attendant qu'un choix de ses œuvres puisse être présenté à Paris (espérons que cela sera bientôt), qu'il me soit permis d'esquisser dans ses grandes lignes la noble figure et la carrière peu commune de cet artiste, dont la Hongrie a raison de s'enorgueillir.

Issu d'une famille de hobereaux d'une ancienne noblesse qui remonte jusqu'au ^{xiii}^e siècle, Paul de Szinyei, à l'exemple de la plupart des peintres hongrois de l'époque, fit ses débuts à Munich où il arriva, en 1864. Ayant acquis les connaissances techniques indispensables, il entra vers 1868, dans l'atelier très fréquenté de Charles Piloty, grand pontife de la peinture munichoise d'alors. Le pathétisme théâtral de ce maître allemand s'étalait sur des toiles de vastes dimensions, comme le *Triomphe de Germanicus*, la

1. *L'Art au XIX^e siècle*. Paris, Libr. Centrale des Beaux-Arts, p. 491.

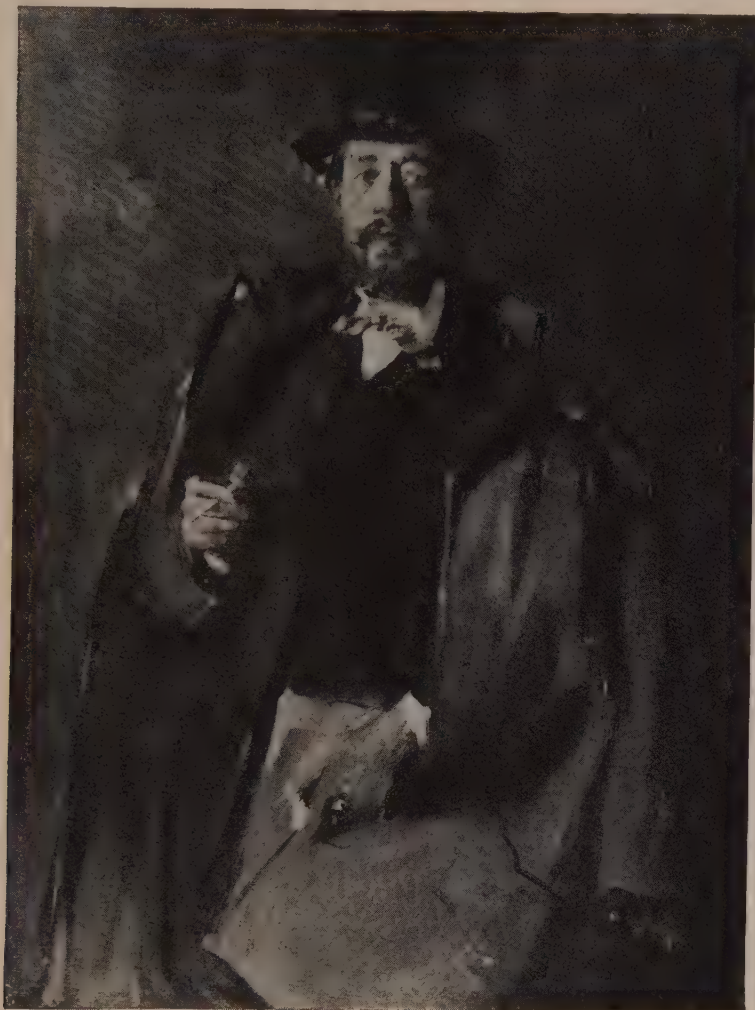
Mort de Wallenstein, etc. Ce faux historisme à la Delaroche avec sa grandiloquence, son fatras de costumes, n'était guère fait pour séduire le talent sincère, spontané du jeune Szinyei, élevé à la campagne, dans le Nord de la Hongrie, au milieu d'une nature dont la simplicité faisait le plus grand charme. Il n'est pas étonnant que Piloty n'ait eu aucune influence sur son élève. Voyant ses aptitudes il l'encouragea surtout pour le paysage et Szinyei n'essaya qu'une seule fois d'aborder un sujet historique, sans succès d'ailleurs. Rêveur, ayant en lui la nostalgie de sa terre natale, le réalisme vulgaire le rebutait tout autant. Pour échapper au double écueil il cultive tantôt la « *Stimmungsmalerei* » avec l'*Étoile du Soir* (coll. Jules de Wolfner, Budapest), le *Chant de l'oiseau* (coll. baron Fr. Hatvany, Budapest), où le réalisme se mêle à un agréable lyrisme, tantôt il se tourne franchement vers la mythologie. A la Galerie Schack et à la Nouvelle Pinacothèque il put voir plusieurs œuvres du suisse Böcklin, avec qui il se lia plus tard d'une étroite amitié. Le sujet de son premier tableau important, le *Faune*¹, (daté 1868, Musée des Beaux-Arts à Budapest) fut certainement inspiré par la *Terreur panique* et le *Pan dans les Roseaux*. Le *Faune* n'est pas une œuvre hardie ; elle témoigne plutôt de l'acquis de l'élève qui marche encore dans l'ornière traditionnelle². Artiste consciencieux, Szinyei chercha en vain sa voie et se tourmenta beaucoup. « J'observais le paysage ensoleillé, écrit-il dans ses « Mémoires », je le voyais rayonnant de couleurs, je le voyais sous le voile des nuages sans ombres ; la figure humaine, le gazon, les arbres, les buissons ayant l'air de s'unir dans une douce harmonie. Peut-on, doit-on peindre cela de cette façon ? Je n'ai jamais vu de tableaux peints ainsi. Comment oserais-je l'entreprendre, moi, novice et presque inconnu. C'est ainsi que je me morfondais quand quelques camarades d'atelier, de retour de Paris, où ils avaient visité l'Exposition Universelle, nous racontèrent des merveilles de la peinture française. Oui, les Français, paraît-il, ne composent pas leurs tableaux, qui sont tout à fait comme la nature. Tout est peint d'une façon simple avec des couleurs claires. Le gazon vert est peint avec du vert-clair et paraît vert, le ciel bleu est bleu en effet, et le châle rouge est vraiment rouge, parce qu'il est peint avec du rouge. Mais alors, pensai-je, ils font ce que je voudrais faire ! C'est ainsi que je devins l'élève des peintres français sans avoir vu un seul tableau français³ ».

1. Deux belles ébauches, libres d'allure, précédèrent cette version définitive (l'une au Musée, l'autre dans la coll. de Jules de Wolfner à Budapest).

2. Vers la même époque, ou un peu plus tard, il peignit encore la *Mère avec ses bébés*, en deux versions à peu près analogues et un *Couple amoureux* ; ces trois tableaux ont été vendus en Amérique et disparurent.

3. Cité par Didier Malonyai, le premier biographe de Szinyei, Budapest, 1910.

Mais bientôt un événement décisif vint révolutionner l'artiste : ce fut l'Exposition Internationale de Munich en 1869, où les peintres français participèrent en grand nombre. Le clou, la vraie révélation de l'Exposition



PORTRAIT DE PAUL M. DE SZINYEI

PAR GUILLAUME LEIBL, 1869

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

fut la série de tableaux envoyée par Courbet : le *Femme au Perroquet*, l'*Hallali*, et les fameux *Casseurs de Pierres*¹. Un vif émoi s'empara des jeunes.

1. Manet exposa le *Philosophe* et le *Chanteur Espagnol*; Millet, Corot, etc., furent moins bien représentés.

On peut en juger par les passages d'une lettre que Szinyei adressa à son père: « Cette exposition est vraiment magnifique, elle dépasse tout ce à quoi l'on pouvait s'attendre. Elle est d'une importance capitale pour moi car elle me permet de comparer les différentes écoles et incontestablement c'est l'école française qui l'emporte. J'ai pu aussi me rendre compte de l'effet néfaste des écoles, utiles pour quelque temps, mais dangereuses à la longue,



LA BALANÇOIRE, 1869

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

car elles tuent l'originalité, le plus grand trésor d'un artiste... C'est frappant à quel point les œuvres des maîtres français m'ont donné raison. Je n'ai point, semble-t-il, d'aussi mauvais yeux, que l'on me disait. Courbet et les peintres français m'ont raffermi dans ma conviction d'artiste ».

Courbet vint personnellement à Munich et la jeune garde lui fit un chaleureux accueil. La superbe barbe « assyrienne » du maître commençait à grisonner ; il avait cinquante ans sonnés. « On se réunissait à la brasserie Lettenbauer — racontait Szinyei — et un jour une folle envie nous

prit de danser. Nous dansâmes, et Courbet avec nous, le cancan parisien¹ ».

La bière de Munich coula à flots et les fameuses boutades du maître furent traduites mot à mot.

Leibl, robuste gaillard aussi, ne manqua pas de faire des prouesses. Un jour il traversa à la nage le lac de Starenberg ; Courbet et Szinyei conduisirent le canot qui l'accompagnait. Rencontre mémorable, sorte de Triplice des arts où l'imagination se plaît à voir un symbole.

1. Voir Béla Lázár : *Paul Merse von Szinyei*. Leipzig.

De cette période capitale de 1869 nous sont restées plusieurs ébauches de Szinyei, d'une allure absolument libre, spontanée, telles que le *Séchage du Linge* (Budapest, coll. Jules de Wolfner) d'une luminosité étonnante, brossé en quelques coups de pinceaux hâtifs, et la superbe scène de jardin, la *Balancoire* (Musée de Budapest), composition pleine d'imprévu, tout à fait ravissante de coloris avec ses mauves, ses jaunes et ses gris. Recherches d'une puissante originalité, d'une spontanéité inconnue dans l'atelier de Piloty, dont il était considéré comme « l'enfant terrible ».

Sur ces entrefaites Szinyei quitta l'atelier du maître et Leibl partit pour Paris où son camarade hongrois se préparait à le rejoindre, mais la guerre éclata et tout fut abandonné. A l'appel inquiet de sa mère Szinyei rentra en Hongrie.

. . .

Suivirent des années à peu près stériles. « A la maison personne ne me comprit et je ne compris personne, écrivait-il. On fut stupéfait devant mes œuvres. Que pouvais-je faire ? Je satisfis mes goûts de gentilhomme. J'allais à cheval, je chassais et ayant toujours gardé mon chapeau à larges bords, on put croire que j'étais un artiste... »

Il peignit quelques portraits de famille, le *Portrait de son père*, d'une noble simplicité, le *Portrait de sa sœur*, d'une conception si intime, délicate, plein de recueillement, admirables documents humains (tous deux au Musée de Budapest). Œuvres d'un artiste mûr et d'un talent tout à fait supérieur, ces portraits le distinguent considérablement de la génération d'alors, y compris Leibl, et bien à son avantage. Leibl paraît presque, en comparaison, un simple praticien¹. Avec sa simplicité, sa spontanéité d'exécution qui ne sent pas le procédé, Szinyei nous fait souvent penser aux plus beaux maîtres du passé². A l'instigation de sa mère il peignit aussi un grand tableau religieux pour l'église de son village, l'*Ermite Saint Antoine*.

1. L'observation de Meier-Graefe (*Entwicklungsgeschichte d. modernen Kunst*, Munich, p. 291) est juste en cela que le portrait de Szinyei peint par Leibl à Munich en 1869 n'a rien de commun avec d'autres tableaux du maître allemand : « Il est plus spontané, plus nerveux, plus fluide, sans ressembler à la manière du maître français (Courbet) qui n'en peignit jamais de pareil, ayant toujours une conception plutôt plastique. On penserait plutôt à Manet... » Le fait est que Leibl à cette époque connut à peine Manet, mais il eut en revanche l'occasion de connaître, grâce au contact d'une foule de peintres hongrois — Munkácsy et Szinyei avant tout — le tempérament hongrois, et c'est indéniablement la robustesse *munkacsyenne* qui s'exprime dans ce portrait. Cette influence fut réciproque et Munkácsy à son tour fait penser à Leibl dans certaines œuvres de jeunesse.

2. Le Titien et Giorgione étaient ses préférés.

Vers le printemps de 1872 il repartit pour Munich, où il fut accueilli avec grande joie par ses confrères.

Son atelier était contigu à celui de Böcklin qui s'y était installé un peu



PORTRAIT DE LA FEMME DE L'ARTISTE
EN ROBE VIOLETTE, 1874

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

avant lui et passa aussi plusieurs années à Munich (1871-74). Selon son propre aveu, Szinyei profita beaucoup de l'amitié qui s'établit entre eux et se remit au travail avec courage. Sa vision fraîche, sa nature spontanée s'expriment par quelques petites ébauches de coloration limpide et très

osée, avec des ombres violettes, enlevées lestement lors d'une promenade, d'une excursion aux environs de Munich (coll. Jules de Wolfner à Budapest)¹. A cette époque il conçut l'idée d'une scène qui se passerait en plein air, fit des ébauches successives et arrêta le schéma de sa composition, libre



L'ALOUETTE, 1882

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

de toute formule d'école. L'ébauche, qui se trouve dans une collection particulière de Budapest, montre l'idée qu'il adopta pour la composition définitive

1. Selon l'avis de Meier-Graefe « les Hongrois peuvent être fiers que Szinyei eut — étant tout jeune homme — une conception tout à fait moderne du paysage ». Voir

et qui ne subit ensuite que quelques légères modifications du paysage. Pendant le travail, suivant l'encouragement de son ami Böcklin, il tenta de hausser la gamme des couleurs, fit encore un essai sur un petit panneau (Musée de Budapest) et procéda par taches : du rouge vif, rose, blanc, parsemé de bleu, de mauve et de gris, avec — par ci par là — quelques accents de brun et de noir. Il ne fit des études de dessins que pour les figures et peignit le paysage par cœur à l'atelier. Grand chasseur, fermier, Szinyei avait une excellente mémoire de paysagiste, il se souvenait de chaque fleur, de chaque brin d'herbe : sa vision était tout intérieure.

Avait-il lu *Boccace* qui dans la *Vie de Dante* écrivit : « A l'époque où la douceur du ciel orne à nouveau de ses décors la terre et l'enveloppe de la gaité des fleurs confondues à la verdure des feuilles, il était coutume parmi les hommes et les femmes de notre ville de fêter le premier jour de mai en petits groupes... » Sur le versant d'une colline (le motif du paysage est un souvenir de son pays natal) un groupe de jeunes gens, des excursionnistes — deux jeunes femmes et plusieurs hommes — bavardent ou se reposent. L'un des hommes en pantalon gris, veston jaune, couché à plat ventre sur une couverture brune, est en train de se restaurer : c'est le peintre lui-même¹. Au premier plan on voit un personnage accroupi, chapeauté d'un « manille » à larges bords, en train de rafraîchir une bouteille dans quelque coin humide. La scène se passe à l'ombre, dont la grande nappe largement étendue paraît à peine zébrée de quelques rayons de soleil. Au-dessus de la colline un champ de blé, dont les épis verts sont encore loin d'être mûrs, des buissons d'églantine et un ciel bleu avec des *cumuli* blancs, tel est le déjeuner champêtre ou *Picnic de Mai*, selon le titre consacré du tableau. Paul de Szinyei, à l'âge de vingt-huit ans, par un élan suprême arrive à réaliser une œuvre vraiment admirable. La composition est hardie, libre, l'exécution d'une facture simple, sincère, la coloration très osée et merveilleusement équilibrée : une vraie trouvaille. Un charme, une beauté extraordinaire se dégagent de l'ensemble. L'artiste voit grand, mais il ne néglige

ouvr. cit., vol. II, p. 286. — En 1909 la Galerie Heinemann organisa à Munich une exposition à laquelle prirent part soixante-cinq anciens élèves de l'école de Piloty, y compris Szinyei, qui exposa six tableaux de cette première période. « Szinyei est la grande découverte de cette exposition », écrivit G. I. Wolf dans *Kunst für Alle*, 1909, 15 juin... « L'étonnant hongrois Szinyei, l'enfant terrible parmi les élèves de Piloty, peignit — selon Uhde Bernays — en 1869 des tableaux, dont la technique et le coloris osé, basé sur des contrastes, tient sa place à côté des meilleures œuvres qui furent faites à Paris à cette époque » (*Deutsche Tageszeitung*, 1909, 21 avril). Voir Malonyai, *ouvr. cit.*, pp. 107-108.

1. Selon l'aveu de Szinyei, il voulut tourner le dos à ses critiques, qu'il supposait méchants. Intuition d'artiste qui — par malheur — ne fut que trop justifiée.



LE PIQUE-NIQUE DE MAI
par Paul SZINYEI-MERSE, 1873
(Musée de Budapest.)

aucun détail, les fleurs champêtres du premier plan sont peintes avec une véritable délicatesse d'âme et, à la fois, une science impeccable.

Le tableau est daté de 1873. Remarquons-le bien, ce n'est pas une peinture de plein air ; le tableau tant de fois discuté de Manet de la collection Moreau-Nélaton, conçu selon une formule ancienne, peint dix ans plus tôt, ne l'est pas non plus. Le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet est sombre, celui de Szinyei resplendit de couleurs vives, juxtaposées. Chacune des œuvres marque une



PAYSAGE D'AUTOMNE, 1900

(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

étape dans l'histoire de la peinture des deux pays ; fruit d'un haut effort artistique, chacune a certainement une importance au point de vue de l'histoire de la peinture contemporaine aussi.

L'exemple de Szinyei prouve bien à quel point vers 1870 les idées novatrices étaient dans l'air. Sans avoir jamais vu un tableau impressionniste, Szinyei rechercha par intuition ce que les maîtres impressionnistes français ont si admirablement développé. Ballotté entre les deux courants de la nature vraie et du monde irréel, ses recherches ne purent aboutir pleinement, grâce aussi aux circonstances fâcheuses de sa vie peut-être ; néanmoins il doit être considéré comme un frère lointain de ses aînés français.

Le *Picnic* n'eut pas de succès auprès des contemporains, et, quoiqu'il n'ait pas été menacé de coups de cannes et de parapluies, comme les toiles de Manet, son sort n'en fut pas moins triste. « En voilà un de l'extrême-gauche » disait-on au « Cercle Artistique » (Kunstverein) de Munich où il l'exposa d'abord. A Vienne, où il l'envoya ensuite, le tableau fut accroché trop haut et l'artiste blessé dans son amour-propre le retira avant l'ouverture¹. Il pensa un moment l'offrir au Musée National Hongrois, mais ne donna pas suite à ce projet. Szinyei quitta Munich et se réfugia une seconde fois dans ses terres, où il resta désormais enterré pour bien longtemps, presque une dizaine d'années.

*
* *

La vie provinciale en Hongrie a certainement ses charmes, mais aussi — comme partout — ses écueils, surtout pour un artiste qui, ne possédant pas le caractère ferme, quasi monastique d'un Cézanne ou la fureur picturale d'un Van Gogh, se laissa prendre bien vite tantôt par les soucis, tantôt par les occupations agréables de sa terre natale. Il reprit sa vie de gentilhomme fermier et chasseur, se maria et eut plusieurs enfants. Désormais il ne toucha à ses pinceaux que par intervalles. Certains sujets hantèrent sa fantaisie et pour s'en libérer il brossa ainsi quelques ébauches plus ou moins significatives : le *Tourbillon* et la *Danse des Fées* toutes deux en 1874 (coll. part. à Budapest). Il peignit sa femme à plusieurs reprises. Dans le beau portrait, de coloris intense, exécuté en 1874, on la voit assise au bord d'un champ, en robe violette (Musée de Budapest); c'est après le *Picnic* son œuvre la plus considérable².

Sa vie de famille ne fut pas heureuse. Il perdit successivement son père et sa mère. Trois de ses filles, atteintes de diphtérie, moururent en 1882. Pour sauver la vie des enfants qui lui restaient, il partit alors pour Vienne, et ce fut pour lui l'occasion de reprendre la peinture à côté de Makart, son ancien camarade à l'atelier de Piloty, très en vogue à ce moment. Il peignit l'*Alouette*, femme nue, couchée dans l'herbe écoutant le chant de l'oiseau qui plane dans un ciel très haut et très bleu, voilé en partie d'un rideau de nuages moutonnants. Le tableau manque d'harmonie, malgré ses beautés partielles, notamment du paysage et du ciel; il l'exposa à Vienne en 1883 au Palais des Arts (Künstlerhaus) avec le *Faune*, le *Picnic* et la *Dame en robe violette*. Le succès ne vint pas et la malchance le poursuivit jusqu'à Budapest.

1. « On ne pouvait lâcher un tigre parmi des chats », lui avouait plus tard le paysagiste Charles Telepy, organisateur de la section.

2. Un autre portrait de 1878 la représente à mi-corps avec un bonnet sur la tête (coll. part.), un troisième, de 1880, avec un chapeau (Musée des Beaux-Arts, Budapest).

où ses tableaux furent reçus froidement. On loua son talent, mais on lui reprocha de vouloir paraître original. Le mot qui tue fut lancé par un critique qui, à propos de la coloration du *Picnic* parla de *delirium colorans*. Nature très sensible, avide de succès, Szinyei ne se releva pas de cet échec. « Naturellement je perdis toute envie de peindre, écrit-il dans ses « Mémoires ».



LE THUYA, 1912
(Musée des Beaux-Arts, Budapest.)

J'emmagasinais mes tableaux dans mon atelier à Jernye et ne touchais plus à mes pinceaux ; j'étais très ennuyé quand mes hôtes curieux, parfois, insistaient pour que je leur montrasse mes tableaux. Je renonçai au travail définitivement : *Hic ego sum barbarus quia non intelligov*.

Szinyei ne fut reconnu et apprécié dans sa patrie qu'en 1896 seulement, lors de l'Exposition millénaire qui fut organisée cette année-là à Budapest. Il y prit part avec une huitaine de tableaux, parmi eux le *Picnic*

tant persécuté. La jeune génération des artistes, imbue des idées de la peinture impressionniste française, l'acclama comme son chef. L'état hongrois acheta alors la fameuse œuvre qui bientôt reçut une place d'honneur au Musée. Szinyei fut définitivement consacré après une nouvelle exposition collective en 1905, mais le succès et les honneurs tardifs ne pouvaient lui restituer les années perdues. Sa fantaisie se trouvant épuisée, il se vit dès lors obligé de recourir à la méthode des jeunes, s'installa avec son chevalet dehors, en pleine campagne ou dans son parc et devint ainsi, lui aussi, pleinairiste.

Avec un élan presque juvénile il se remit à peindre à l'âge de cinquante ans et produisit une série de beaux paysages, baignés d'air et d'atmosphère. Voici le *Dégel* (1895, coll. comte Jules Andrássy) avec son horizon droit, son terrain creux, ressemblant à des tranchées, où les gris et les verts s'harmonisent avec le brun marron, entrecoupés par ci par là de quelques taches blanches de neige; le *Champ de Coquelicots* (1896, Musée de Budapest) hymne rayonnant d'un jour d'été ensoleillé, où le tapis rouge des coquelicots épars, contraste avec le gazon verdoyant. Le *Matin Automnal* (1899) représente un coin de parc demi-sauvage, demi-cultivé, avec ses buissons, ses bosquets, ses arbrisseaux et son pré coloré de beaux verts nuancés, allant du bleu jusqu'au vert sombre, le *Paysage d'Automne* (1900, ces deux derniers au Musée de Budapest) avec son grand champ labouré, couronné, vers l'horizon, d'une forêt sombre et, plus haut, de quelques nuages blancs nageant dans un ciel azuré. Des accents plus forts : *Couleurs d'Automne* (1904, coll. part. à Budapest) où le bleu le plus vif du ciel, entrecoupé de flocons blancs épars, contraste avec le jaune citron, le rouge vif et le mordoré du feuillage; le *Thuya* (1912, Musée de Budapest) coin de jardin ensoleillé contrastant avec la masse sombre du conifère au premier plan, etc...

Malade et souffrant, l'artiste quitta la capitale hongroise en pleine crise communiste en 1919 pour chercher encore une fois refuge dans son terroir, à Jernye, d'où il ne revint plus. C'est là qu'il peignit son dernier tableau, le *Silence* (1919, Musée de Budapest) : au milieu d'un parc encerclé de bosquets une flaque d'eau minuscule où se reflète le crépuscule mauve enveloppant d'une tendre harmonie ce beau coin solitaire de la nature à l'abri des luttes et des hommes...

Dans ces paysages — fruits d'une éclosion tardive — nous chercherions en vain, soit la vision papillotante d'un Monet, soit la troublante âcreté d'un Cézanne. Szinyei se distingue par une conception harmonieuse de la nature, par sa coloration claire, une poésie intime d'une rare sérénité.

TABLEAUX QUI PASSENT



Je reprends à novembre 1926 ma revue des pièces méconnues, quelquefois non cataloguées, qui passent en vente publique. L'abandon, qui s'est fait sentir de l'hôtel de la rue Drouot en janvier et février dernier, en aura diminué le nombre, sans les supprimer entièrement, car c'est le fait de ces sortes de pièces de compter fort souvent pour rien, en sorte qu'elles continuent de courir quand le reste manque.

Le lundi 22 novembre 1926, M^e Roger Walther a vendu deux dessins de Desprez (n^o 11 du catalogue) à la plume et à l'encre de Chine, hauteur 700, largeur 490, sous ce nom : deux vues de Saint-Pierre de Rome. L'une des deux, bien nommée, portait cette inscription : L'illumination de la Croix à Saint-Pierre de Rome, l'autre portait sur la monture : Chapelle Sixtine. Mais en réalité la Chapelle Pauline. Le dessin était beau et des meilleurs de l'artiste. La vue de Saint-Pierre était fort inférieure.

Le même jour, M^e Lair-Dubreuil vendait sous le n^o 121 un tableau ainsi présenté : *École italienne, XVIII^e siècle. La Prédication*. Dimensions : 50 centimètres environ sur 30. C'était la copie d'un des sujets de la chapelle Saint-Ambroise aux Invalides, peint par Bon Boulogne. Le sujet est l'élection du saint comme évêque de Milan. Je mentionne le tableau comme un témoignage de popularité de ces peintures.

Le même jour encore, dans une vente dirigée par M^e Baudoin, sans catalogue, a passé une charmante aquarelle représentant une femme en costume Louis XIV, assise, dimensions environ 200 sur 150. On l'aurait cru d'Achille Devéria : elle était d'Eugène, signée *E. Devéria* avec l'E retourné. Dans le genre du costume historique, l'époque a produit peu d'ouvrages aussi parfaits.

Un plafond, peint par Lafosse dans une église de Paris, est chose à laquelle on ne songe guère. Ne nous étonnons pas que l'esquisse ait passé en vente sans que personne y prenne garde. Cela est arrivé le 3 décembre pour le plafond de l'Assomption qui se voit encore rue Saint-Honoré. L'esquisse terminée a été vendue ce jour-là par M^e Edouard Giard : forme ronde, diamètre 91 centimètres, n^o 49 du catalogue. Le sujet est celui de la dédicace même de l'église : la Vierge montant au ciel entourée d'Anges.

Le 6 décembre, avec des meubles, M^e Logé a vendu quelques dessins dont deux méritaient une mention plus étendue que celle du catalogue : Couture, tête d'homme ; costume Louis XVI, un lorgnon appliqué à l'œil. A la plume, dimensions : 180 sur 100. C'est une étude pour le tableau de *Dix-huit cent quinze*.

Onze études de mouton, au crayon sur une feuille, dimensions environ 25 centimètres sur 50, étaient ainsi présentées : *Attribué à Van Os*. Mais il ne s'agit pas

d'attribution. La pièce est signée *P. Van Os f.* d'une manière qui ne laisse aucun doute.

Je ne sais qui est C. L. M. A. Helle, 1722-1806, dont le nom figurait en cartouche sur un excellent dessin vendu par M^e Giard le même jour : Quelque chose comme un saint Louis de Gonzague, à genoux et de face, en sanguine avec rehaut de blanc. 70 centimètres environ sur 50. Il n'y avait pas de catalogue.

Même jour encore, dans la salle 13 du rez-de-chaussée, au milieu d'ustensiles divers, une esquisse, peinte par Diaz sur carton, a passé sous le marteau de M^e Huchez. C'était une femme debout, de profil à droite, lisant, dimensions : 60 centimètres environ sur 30. Le charme de la couleur et de l'exécution rendaient le morceau très agréable.

Une série de dessins de Joseph Vernet a passé en vente le 9 décembre, com-



PANNEAU DÉCORATIF
ATTRIBUE A CLAUDE AUDRAN

(A M. Lambert, Cannes.)

missaire-priseur, M^e Hémard. C'était des figures pour ses paysages. Dans le coin d'une feuille, j'ai relevé une tête d'homme, très bien dessinée à la pierre noire contre laquelle le peintre avait inscrit ceci : *Annibal peint à Marseille en 1754 par Vernet. Il avait alors 118 ans*. C'était je suppose un homme de service du port. La mention, prise au vol, se rendra utile peut-être aux curieux et érudits du vieux Marseille.

M^e Lair-Dubreuil a vendu le 11 décembre deux pièces infiniment précieuses, que le catalogue n^o 98, présentait sans mention d'époque et qu'en conséquence l'assistance a prises pour des tableaux modernes. Mais c'était des vernis fond d'or de la fin du règne de Louis XIV dans le genre que Claude Audran avait mis à la mode, peut-être

l'ouvrage de Claude Audran lui-même. Le sujet était des mythologies entourées de feuillage. On a décoré de la sorte des clavecins. Ces pièces-ci étaient des panneaux pour la muraille, de 50 centimètres sur 35, à pans coupés. Comme cela est excessivement rare et qu'ils étaient fort bien peints, je crois utile de les retenir. On en verra ci-joint la reproduction.

Un ouvrage signé de nom inconnu et qui porte sa date, mérite d'être signalé, surtout venant du XVIII^e siècle, où rarement un artiste nommé tombe au-dessous de l'attention des amateurs. Celui-ci est un pastel ovale de 35 centimètres environ sur 25, portrait d'homme. Il a passé, sous le marteau de M^e Lair-Dubreuil, le 27 décembre, n^o 8 du catalogue de vente, qui n'ajoutait rien de plus. Au revers du carton cependant, on lisait ceci d'une écriture du temps : *Peint par Vallière 1782*.

Un crayon de l'école anglaise du XVII^e siècle n'est pas chose commune. Aussi n'en était-ce pas un. Le catalogue portait : « École anglaise XVII^e siècle. Portrait de jeune homme. Pierre d'Italie et sanguine, signé et daté 1655, hauteur 25 centimètres, largeur 18 ». *Signé* de qui ? Non pas de l'école anglaise apparemment. Le nom, écrit à l'antique, était cependant lisible. Le voici : *Cornelis Cossiers*, et la date : 1658.

La mention est de main flamande, l'ouvrage assurément aussi. Peut-être est-ce le nom du peintre, peut-être celui du modèle seulement, car on ne connaît pas jusqu'ici de Cossiers peintre du nom de Corneille. L'ouvrage n'était pas des meilleurs. Il a été vendu le 15 décembre par M^e Lair-Dubreuil, n^o 6 du catalogue.

Des portraits au crayons du XVI^e siècle ne passent pas souvent en vente publique. On en a vu paraître le 8 décembre, vendus par M^e Desvougues. Tous étaient de séries ou de recueils, ou tout au moins de seconde main. Voici les remarques à joindre au catalogue :

5. Le Dauphin François, fils de François I^{er}, avec cette lettre : *Monsieur le Dauphin*.



PANNEAU DÉCORATIF
ATTRIBUÉ A CLAUDE AUDRAN
(A M. Lambert, Cannes.)

Feuillet de recueil, n° 8 de ma concordance dans *l'Histoire du portrait en France au XVI^e siècle*.

7. Portrait d'un gentilhomme. C'est le duc d'Alençon, frère de Henri III.

11. Portrait de M^{me} de Fontanat. Il y avait : *Vantanat*. Feuillet de recueil, côté 78.

Les quatre dessins suivants ont fait partie d'un recueil où le nom des personnages et leur numéro figuraient au verso d'en face, en sorte que chacun porte au revers mention de la figure suivante. Voici ces noms tels que je les ai relevés :

13 du cat. 150. M. de Sanzac père ;

18 du cat. 158. M. le comte de Gurson ;

17 du cat. 160. Madame de Duras ;

16 du cat. 162. Pas de nom, mais le numéro.

Le 13 du catalogue portait au droit, le portrait de Lautrec, 46 de ma concordance. Les autres me sont inconnus. Quant aux mentions, sans doute, elles correspondaient pour le Sanzac, au 294 de ma concordance, pour le Curton ou Courson (Gurson) au 268.

Le 13 janvier 1927, on a vendu, sans catalogue, une partie d'une décoration, qui mérite d'être retenue. C'était trois sujets en camaïeu imitant le bas-relief de bronze, fort bien exécutés, hauteur environ 30 centimètres sur 80 de longueur, de style troubadour et remontant à Louis XVI; ils représentaient la vie de Jeanne d'Arc, l'un l'héroïne devant Charles VII, l'autre la même au siège d'Orléans, la troisième enfin son supplice. L'avenir révèlera peut-être quelle place ils tenaient dans un ensemble qui certainement a comporté de grands tableaux de coloris. Le commissaire-priseur était M^e Hubert Buzot.

Je ne sais où le catalogue d'une vente tenue le 12 mars par M^e Lair-Dubreuil était allé prendre Ziesenis, Danois, à l'école duquel était mis un pastel, n° 16 du catalogue, hauteur 42 centimètres, largeur 31, ainsi qualifié. « Portrait de jeune homme coiffé d'un bonnet garni de plumes bleues ». Ce jeune homme était un enfant, et le portrait est fort connu. C'est celui du duc de Bourgogne, fils de Louis XV, existant en deux répliques à Versailles et au Musée de Parme. Ces tableaux sont en pied; le pastel récemment vendu ne donnait que la tête. Derrière était une étiquette portant ces mots : *Louis-Xavier de France, duc de Bourgogne*. Les originaux sont de Nattier et très beaux; le pastel, quoique moins parfait, est empreint de sa manière. Ni Ziesenis ni son école n'ont rien à voir avec ce portrait.

Le 14 mars a passé, par le ministère de M^e Carpentier, un dessin à la sanguine de grand mérite, tête de vieillard tourné à droite, hauteur 360, largeur 285, n° 13 du catalogue. Je ne sais sur quel témoignage le catalogue le donnait à Wille; mais les apparences y étaient. Ce qu'il faut noter ici, c'est qu'il venait certainement d'après Greuze, dont le savant dessin y était empreint avec une exagération de son modelé martelé, qui tenait sans doute au copiste.

Un portrait de Romney, fort joli, a été vendu le 16 mars par M^e Baudoin, hauteur 76 centimètres, largeur 63, n° 102 du catalogue, qui n'enregistrait aucune attribution. Mais je ne doute pas qu'il soit du maître. Le modèle était une jeune fille, le visage soutenu de ces demi-teintes rousses qui distinguent Romney de tous ses compatriotes; la robe et l'écharpe touchées avec une agréable liberté. On en trouvera le cliché ci-contre.

Le 30 mars, dans la vente où le douanier Rousseau faisait marchand des *Quatre saisons*, par le ministère de M^e Benoist, figurait un Fantin-Latour, hauteur 30 centi-

mètres, largeur 16, que le catalogue n° 21, dénommait ainsi : Scène antique. Mon lecteur ne sera pas fâché d'apprendre que cette scène antique était l'*Évanouissement d'Esther*, tableau fort connu du Véronèse, qui est au Louvre, et que Fantin avait copié. La toile était signée de sa main. Cela n'est pas sans intérêt, étant donné qu'on racontait que pour copier le Véronèse dans le tableau des *Noces de Cana*, Fantin



PORTRAIT DE JEUNE FILLE
PAR ROMNEY

avait eu soin d'observer une juxtaposition des tons dont s'inspira dès lors l'école impressionniste. Dans ma *Peinture française au XIX^e siècle*, j'ai rapporté ce bruit d'après un témoignage, dont je crains qu'il y ait lieu de douter. Il est certain qu'aucune juxtaposition de tons n'est visible dans cette copie-ci, du même modèle par le même peintre.

LOUIS DIMIER

BIBLIOGRAPHIE

ERIC G. MILLAR. — **La Miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle.** Paris et Bruxelles, Vanoest, 1926. Grand in-4, 154 p., 101 pl. (reproduisant 164 enluminures).

Après avoir protesté une fois de plus — afin de ne pas laisser établir de prescription — contre l'emploi abusif du mot *miniature* pour désigner l'*enluminure* des manuscrits du Moyen Age, je ne puis que recommander à tous égards ce magnifique ouvrage dont les éléments, empruntés aux collections les plus diverses d'Angleterre, de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Amérique, ont été réunis, commentés, préfacés et reproduits avec infiniment de soin, de savoir et de goût. L'auteur s'arrête pour le moment à l'an 1300, mais il nous fait espérer un second volume qui sera consacré aux XIV^e et XV^e siècles : on regrettera qu'il ait exclu, pour des raisons qui ne m'ont pas convaincu, les productions antérieures à l'an 900, de l'école dite hiberno-saxonne, dont le chef-d'œuvre, l'Évangélaire de Lindisfarne (que M. Millar a commenté dans un ouvrage spécial) n'a pas été sans influence sur les enlumineurs du X^e siècle. L'hiatus causé par les invasions danoises n'a donc pas été complet.

Malgré les sauvages destructions des réformateurs du XVI^e siècle, le nombre comme le mérite des livres à images conservés de ces trois siècles est encore considérable ; la liste si utile dressée par M. Millar (p. 117 et suiv.) ne contient pas moins de 206 numéros. Nous connaissons assez bien les abbayes, rois ou seigneurs qui les ont commandés, un peu les écoles ou ateliers, beaucoup moins les artistes individuels. L'enluminure anglaise commence

par l'imitation assez grossière des modèles continentaux ; elle s'élève vite et très haut avec l'école de Winchester (depuis 960), influencée par l'école de Reims, et qui affectionne tantôt l'éclat de bordures et d'initiales somptueuses, tantôt de délicats dessins au trait, d'une remarquable « vitalité » malgré leur incorrection : son chef-d'œuvre est le Bénédictionnaire de saint Athelwold (collection du duc de Devonshire). Après la conquête normande on constate un changement du style qui devient plus riche et plus lourd. Cependant l'Angleterre produit dès le XIII^e siècle de beaux livres comme la Bible de Saint Edmond's Bury (à Cambridge), dont par exception l'artiste est connu (maître Hugo), la Bible de Winchester, des Bestiaires et des Psautiers où apparaît l'influence byzantine en même temps que l'imitation persistante du fameux psautier d'Utrecht. Au XIII^e siècle l'art anglais se raffine et se rapproche du style français tout en gardant plus de vigueur : psautier de Peterborough (vers 1200), *Heures* du peintre Brailles (découvert par Cockerell), psautier du duc de Rutland, Apocalypse de Cambridge. L'école de Saint-Albans fut illustrée par le fameux Mathieu Paris dont nous possédons probablement quelques enluminures autographes. On pourra étudier les caractères de ces styles successifs ou locaux (où les copies textuelles ne sont pas rares), dans les planches excellentes de l'ouvrage ; quelques-unes sont aux dimensions mêmes des originaux, d'autres plus ou moins réduites (on aurait dû indiquer la proportion de la réduction), mais toutes parfaitement lisibles : une seule — le frontispice tiré du psautier d'Alphonse, fils d'Edouard I^{er} — est en couleurs.

T. R.

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT L'ANNÉE 1927 (1^{re} PARTIE)¹

I. — GÉNÉRALITÉS — ESTHÉTIQUE LÉGISLATION

BONDE (A.). Traité pratique de l'aménagement, de l'extension, de l'embellissement des villes et des lotissements... — Paris, Dalloz. In-8, 433 p., 30 fr.

BRITSCH (G.). Theorie der bildenden Kunst. Hg. v. E. Kornmann. — München, Bruckmann, 1926. In-4, 150 p., 61 fig., 9 m.

Cahiers des relations artistiques. — Paris, Les Presses universitaires de France. In-8.

I. La coopération intellectuelle et les beaux-arts, 48 p., 5 fr.
(Société des Nations. Institut international de coopération intellectuelle.)

CANTALAMESSA (G.). Conferenze d'arte. — Roma, Stock. In-8, 240 p., 60 pl., 40 l.

DELACROIX (H.). Psychologie de l'art, essai sur l'activité artistique. — Paris, Alcan. In-8, 481 p., 50 fr.

(Bibliothèque de philosophie contemporaine.)

FAURE (E.). Histoire de l'art. — Paris, Crès. In-8.

V. L'esprit des formes, 460 p., 215 fig., 60 fr.

FEGDAL (Ch.). Essais critiques sur l'art moderne. — Paris, Stock. In-12, 224 p., 15 fr.

FRY (R.). Transformations : critical and speculative essays on art. — London, Chatto and Windus. In-8, 230 p., 35 pl., 31 sh. 6 d.

GHYKA (M. C.). Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts. — Paris, Nouvelle Revue Française. In-12, 452 p., 40 fr.

(La pensée contemporaine.)

GORI (G.). Il grottesco nell' arte e nella

letteratura. — Roma, Stock. In-16, 175 p., 36 fig., 24 l.

GOUDAL (J.). Volontés de l'art moderne. — Paris, Rieder. In-16, 10 fr. 50.

(Témoignages.)

KROPP (E.). Wandlung der Form im 20 Jhdt. — Berlin, Reckendorf, 1926. In-4, 48 p., 80 fig., 10 m.

(Bücher der Form, 5.)

LAMBRY (R. et P.). Grands artistes, petits moyens. — Paris, Alexandre. In-4., 27 fr. 50.

LEHEL (F.). Notre art dément. — Paris, Jonquières. In-4, 68 fig., 60 fr.

MANTIS. Der künstlerische Lebenslauf der Völker. — Altona, Ruhe. In-8, IX-112 p., 3 pl., 4 m. 50.

(Die Gesetze d. Weltgeschichte, I, 3.)

MAUCLAIR (C.). La beauté des formes. — Paris, A. Michel. In-8, 256 p., 24 fig., 20 fr.

MESTICA (A.). Elementi e caratteristiche degli stili... — Torino, Crudo. In-4.

III. Rinascimento-barocco, 30 pl. 22 l.

MIC (C.). Commedia dell' arte. — Paris, La Pléiade. In-8, 240 p., 70 fr.

PARKER (De Witt H.). The analysis of art. — Yale University Press. In-8, 190 p., 72 fig., 18 sh.

SANDULLI (A.). Idelitti nell' arte. — Napoli, Morano. In-16, 270 p., 12 l.

SCHIKOWSKI (J.). Kunstschaffen und Künstlerleben. — Berlin, Dietz, 1926. In-8, 132 p., fig., 5 m. 50.

THIEME (U.), BECKER (F.). Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. v. H. VOLLMER. — Leipzig, Seemann. In-4.

Bd. 20. Kaufmann-Knilling, 600 p., 48 m.

1. On a indiqué, dans la mesure du possible, le prix fort des ouvrages en monnaie nationale (francs français, suisses et belges, marks-or, pesetas, couronnes, liras, livres sterling, dollars, florins, etc.).

Vocabulario artistico. — Madrid, Her-
nando, 1926. In-16, 191 p., 0 pes. 60.
(Biblioteca universal, CLXII.)

II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE SITES D'ART

Art studies, mediaeval, Renaissance and
modern. — London, Milford, Harvard
University press. In-8, 153 p., 65 pl.,
31 sh. 6 d.

(Harvard and Princeton Universities, Depart-
ments of fine arts.)

BOSSERT (H.-Th.). L'art populaire en
Europe. — Paris, Calavas. In-4, 132 pl.,
1200 fr.

CAMOZZINI (F.). Santo Francesco nell'arte.
— Torino, Lattès. In-8, 70 p., 64 pl., 20 l.

Handbuch der Kunstwissenschaft. Hg. v.
A. E. BRINCKMANN. — Wildpark-Pots-
dam, « Athenaion ». In-4.

229-230. V. d. BERCKEN (E.), MAYER (A. L.).
Malerei der Renaissance in Oberitalien. 7-8,
p. 197-274, 5 pl., 4 m. 95.

CRUMP (C. G.), JACOB (E. F.). The legacy
of the Middle Ages. — Oxford, Claren-
don Press. In-8, 549 p., 42 pl., 10 sh.

FERRARI (G.). Gli stili nella forma e nel
colore. — Torino, Crudo. In-fol.

II. Cristiano primitivo. Bizantino-arabo. 40 pl.,
250 l.

Fondation Eugène Piot. Monuments et
mémoires publiés par l'Académie des
Inscriptions... — Paris, Leroux. In-4.

XXVIII. 1. 111 p., 8 pl., 130 fr.
(Mémoires de MM. G. Fougères, J. Charbon-
neaux, J. Hackin, Ch. Urseau, P. Deschamps,
A. Blum.)

GLAZIER (R.). Historic ornament. — Lon-
don, Batsford. In-8, 184 p., fig., 19 pl.,
12 sh. 6 d.

KARLINGER (H.). Die Kunst der Gotik. —
Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 679 p.,
fig. et pl., 43 m.

(Propyläen-Kunstgeschichte, 7.)

KERLORIAN (G. de). Saint Benoît. — Paris,
Laurens. In-12, 64 p., 38 fig., 5 fr.

(Les saints dans l'art.)

Manuel d'art musulman. — Paris, A. Pi-
card. In-8.

L'architecture, par G. MARÇAIS, 2 vol., 966 p.,
505 fig., 100 fr.

Les arts plastiques et industriels, par G. MI-
GEON, t. I., 440 p., 211 fig., 50 fr.
(Manuels d'archéologie et d'histoire de l'art.)

MARTIN (Henri). Saint Jean l'Évangéliste.
— Saint Luc. — Saint Marc. — Saint
Mathieu. — Paris, Laurens. In-12. Cha-
que vol. de 64 p. et 38 fig., 5 fr.

(Les saints dans l'art.)

MÉLY (F. de). De Périgieux au fleuve
Jaune. — Paris, Geuthner, 1926. In-4,
61 p., 20 pl., carte, 30 fr.

MICHEL (André). Histoire de l'art, depuis

les premiers temps chrétiens jusqu'à
nos jours. — Paris, A. Colin. In-8.

VIII. L'art en Europe et en Amérique au
XIX^e siècle et au début du XX^e, 2^e partie. (Colla-
borateurs : MM. L. Hauteœur, P. Vitry, L. Réau,
G. Rouchès, A. Pératé, P. Paris, C. de Mandach,
J. Laran.) 448 p., 292 fig., 6 pl., 75 fr.

Monumenti antichi pubblicati per cura
della R. Accademia dei Lincei. — Mi-
lano, Hoepli. In-4.

XXX, I. 375 p., 236 fig., 16 pl., 210 l.

(Contient : ORSI (P.). Le necropoli preelleniche
calabresi di Torre Galli e di Canale Janchina,
Patariti.)

PINDER (W.). Das Problem der Generation
in der Kunstgeschichte Europas. —
Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt.
In-8, 168 p., 29 pl., 9 m.

SCHEFFLER (K.). Die europäische Kunst
im 19. Jhd. Malerei und Plastik. —
Berlin, Cassirer. In-4.

Lfg. 2-4, 6-7, fig. et pl.; chacune 5 m. (complet
en 10 livraisons ou 2 vol.)

— Geschichte dereuropäischen Malerei
vom Impressionismus bis zur Gegen-
wart. Geschichte der europäischen
Plastik im 19. u. 20. Jhd. — Berlin,
Cassirer. In-4, VIII-348 p., 174 fig., 28 m.

SPRINGER (A.), RICCI (C.). Manuale di
storia dell'arte. — Bergamo, Istituto
italiano d'arti grafiche. In-8.

I. Arte antica, 662 p., 1104 fig., 47 pl., 150 l.

STRZYGOWSKI (J.). Der Norden in der bil-
denden Kunst Westeuropas. Heidenis-
ches und Christliches um das Jahr 1000.
— Wien, Krystall-Verlag. 1926. In-4,
304 p., 356 fig., 45 m.

(Beiträge zur vergleichenden Kunstsorschung,
1.)

UEDING (P.). Kunstgeschichte in Einzelbe-
trachtungen. — Bielefeld, Velhagen u.
Klasing. 1926. 4 vol. in-4, fig. et pl.,
29 m. 20.

Weihnachtsschau im Künstlerhaus,
Kunst u. Kunsthandwerk. — Wien,
Braumüller, 1926. In-8, 102 p., fig.,
4 sch. 50.

WEINGARTNER (J.). Das kirchliche Kunst-
gewerbe der Neuzeit. — Innsbruck,
« Tyrolia ». In 4, 489 p., 370 fig., 27 m.

WÖRRINGER (W.). Formproblem der Gotik.
— München, Piper. In-8, VII-132 p.,
12 m.

Classement par pays.

Allemagne.

MEYER-BARKAUSEN (W.). Asfeld. — Mar-
burg, Elwert. In-8, III-56 p., 4 m.
(Alte Staedte in Hessen.)

WACKENRODER (E.). Die Kunstdenkmäler
des Kreises Bitburg. — Düsseldorf,
Schwann. In-8, X-315 p., 227 fig., 12 pl.,
12 m.

(Die Kunstdenkmaeler d. Rheinprovinz, XII, 1.)

- LANDSBERGER (F.). Breslau.** — Leipzig, Seemann, 1926. In-8, v-206 p., 156 fig., 7 m.
(Berühmte Kunststaetten, 75.)
- Bau-(Die) und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel.** — Cassel, F. Kessler, 1926. In-4.
VIII. 1. BLEIBAUM (F.). Schloss Wilhelmstal. VIII-152 p., 106 pl., 28 m.
- ANHEISSER (R.). Mein Köln.** Bilder eines deutschen Malers. — Düsseldorf, Schwann. In-4, 183 p., fig., 4 pl., 24 m.
- FAYMONVILLE (K.). Die Kunstdenkmäler des Kreises Monschau.** — Düsseldorf, Schwann. In-4, VIII-140 p., 7 pl., 96 fig., 8 m.
(Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, XI, 1.)
- Kunstdenkmäler (Die) der Pfalz.** — München, Oldenburg, 1926. In-4.
I. Stadt u. Bez.-Amt Neustadt a. H. Bearb. v. A. ECKARDT. Einl. v. A. PFEIFFER, VI-321 p., 16 pl., 220 fig., 20 m.
(Die Kunstdenkmäler v. Bayern, Bd 6.)
- WACKENRODER (E.). Die Kunstdenkmäler des Kreises Prüm.** — Düsseldorf, Schwann. In-8, x-222 p., 9 pl., 158 fig., 10 m.
(Die Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz, XII, 2.)
- KLAPHECK (R.). Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländischen Grenze.** — Düsseldorf, Schwann. In-4.
III. Von Bonn bis Koeln. VIII-229 p., fig., 6 m.
- Angleterre.*
- HOPPÉ (E. C.). L'Angleterre.** Architecture et paysages. Introd. par Ch. F. G. MASTERMANN. — Paris, Calavas. In-4, XXXII-304 p., fig., 175 fr.
(Orbis terrarum.)
- NOPPEN (J.). A guide to the medieval art of Westminster Abbey.** — London, Harrison. In-8, xxx-44 p., 16 pl., 1 sh. 6 d.
- Autriche.*
- BEEZ (W.). Laxenburg.** Ein Führer durch das Schloss u. d. Park. — Wien, Gerlach u. Wiedling, 1926. In-8, 96 p., 23 fig., 1 m.
- Pays des Balkans.*
- UGOLINI (L. M.). Albania antica.** Ricerche archeologiche. — Roma, Spithoever. In-4, 250 p., 102 pl., 150 l.
- MILLET (G.). Monuments de l'Athos.** — Paris, Leroux. In-4.
I. Les peintures, 80 p., 261 pl., 400 fr.
(Monuments de l'art byzantin.)
- MARINATOS (S.). La civilisation ancienne crétoise.** — Paris, Maisonneuve. In-8, 226 p., 29 fig., 20 fr.
(En grec moderne.)
- GOYANES (J.). Excursiones artisticas por Grecia.** — Madrid, J. Molina, 1926. In-4.
I, VII-297 p., 48 pes.
- France.*
- BRILLANT (M.). L'art chrétien en France au ^{xx}e s.** — Paris, Bloud et Gay. In-8, 365 p., 72 pl., 60 fr.
- SILVESTRE (Théophile).** Les artistes français, I. Romantiques, II. Eclectiques et réalistes. — Paris, Crès, 2 vol. in-8, 456 p., 30 fr. (Réédition.)
(Bibliothèque dionysienne.)
- AUBERT (M.), HAUTECŒUR (L.), RÉAU (L.). Les richesses d'art de la France.** — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, pl.
I. La Bourgogne. Architecture (I-V), Peinture (I-II) 64 et 21 pl., 1e fascicule, 40 fr.
(Comprendra pour la Bourgogne, 30 à 35 fasc.)
(Recueil de documents publié sous le patronage du Ministère de l'Instruction publique.)
- GRUYER (P.). Menhirs et dolmens bretons.** — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 45 fig., 5 fr.
- PEYNEAU (B.). Découvertes archéologiques dans le pays de Buch.** — Bordeaux, Férét, 1926. In-8.
I. Depuis l'âge de la pierre jusqu'à la conquête romaine, 207 p., pl.
II. 212 p., pl.
- LOWTH (A.). Chartres and how to see it.** — Chartres, Chouvy. In-12, 126 p., 18 fig., 10 fr.
- DONNADIEU (A.). Fréjus, le Pompéi de la Provence.** — Paris, Champion et Berger-Levrault. In-8, 249 p., 117 fig., 30 fr.
- RAUZIER-FONTAINE (M^{me} L.). Du soleil sur les vieilles pierres: Languedoc et Provence.** — Paris, Fischbacher. In-8, 8 fig., 15 fr.
- NOUAILLAC (J.). Le Limousin et la Marche.** — Paris, Laurens. In-8, 224 p., 121 fig., 20 fr.
(Anthologies illustrées des provinces françaises.)
- VALLÉRY-RADOT (J.). Loches.** — Paris, Laurens. In-8, 112 p., 44 fig., 6 fr.
(Petites monographies des grands édifices de la France.)
- POÈTE (M.). Une vie de cité: Paris, de sa naissance à nos jours.** — Paris, Picard. In-8.
II. La cité de la Renaissance. In-8, 350 p., 10 fr.
- WARNOD (A.) et CONTEL (J. Ch.). Avant la pioche.** — Paris, « le Livre à la portée de tous », 11, rue Mandar. In-fol., 12 pl., 350 fr.
- BOUCHER (F.). Le faubourg Saint-Germain.** — Paris, Hachette. In-16, fig., 6 fr.
(Pour connaître Paris.)

LEVAILLANT (M.). Les tombes célèbres. — Paris, Hachette. In-16, fig., 6 fr.
(Pour connaître Paris.)

MÉNABRÉA (A.). Autour de l'Etoile. — Paris, Hachette. In-16, fig., 6 fr.
(Pour connaître Paris.)

BANÉAT (P.). Le vieux **Rennes**. — Rennes, Larcher, 1926. In-4, 652 p., pl., 120 fr.

POLACZEK (E.). **Strassburg**. — Leipzig, Seemann, 1926. In-8, 227 p., 146 fig., 7 m.
(Berühmte Kunststaetten, 76.)

SAUTEL (J.). **Vaison** dans l'antiquité, des origines aux invasions des Barbares. — Avignon, 2 vol. in-8 et atlas in-4, xxx-420, xxxi-630 p. et 106 pl., 160 fr.

MAUGLAIR (C.), BOUCHOR (J.-F.). **Versailles**. — Paris, Laurens. In-8, 176 p., 30 pl., 90 fr.

NOLHAC (P. de). **Versailles** et la cour de France: Versailles au XVIII^e siècle. — Paris, Conard. In-8, 5 pl., 30 fr.

Italie.

FAURE (G.). Villes d'art de l'Italie du Nord. — Grenoble, J. Rey. In-4, 150 fr.

LAFENESTRE (G.). L'art italien au XIII^e s. St François d'Assise. — Paris, Alcan. In-8, 119 p., 16 pl., 15 fr.
(Art et esthétique.)

VENTURI (A.). Storia dell'arte italiana. — Milano, Hoepli, 1926. In-4.
IX, II. La pittura del Cinquecento. XXXII-888 p., 681 fig., 8 pl., 120 l.

BAYET (J.). Hercle, étude critique des principaux monuments relatifs à l'Hercule étrusque. — Paris, E. de Boccard. In-8, 276 p., 9 pl., 40 fr.

GROSSO (O.). **Genova**. — Bergamo, Istituto italiano d'artigrafiche. In-4, 140 p., 155 fig., 28 l.
(Italia artistica, 91.)

CIMA (O.). **Milano** vecchia. — Milano, Treves. In-16, viii-314 p., 50 fig., 30 l.

HEADLAM (C.). The story of **Naples**. — London, Dent. In-8, 384 p., 24 pl., 5 sh. 6 d.
(Mediaeval towns series.)

IPPEL (A.), SCHUBRING (P.). **Neapel**. — Leipzig, Seemann. In-8, v-359 p., 267 fig., 10 m.
(Berühmte Kunststaetten, 77-78.)

CANUTI (F.). Nella patria del **Perugino**. Note d'arte e di storia su città della Pieve. — Firenze, Seeber, 1926. In-8, 358 p., fig., 20 l.

BAYET (J.). Les origines de l'Hercule romain. — Paris, E. de Boccard. In-8, xviii-520 p., 2 pl., 60 fr.
(Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 132.)

GOVAU (G.), CHÉRAMY (H.), Le visage de

Rome chrétienne. — Genève, Soc. anon. d'éditions artistiques, 1926. In-4.

I. Les catacombes. In-4, IV-60 p., 2 pl. — Complet en 7 fasc., 56 fr.

GIUSSANI (A.). Il santuario della Madonna di **Tirano** nella storia e nell'arte. — Como, Bari, 1926. In-8, iv-130 p., fig.

COLETTI (L.). **Treviso**, — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1926. In-8, 148 p., 140 fig., 25 l.
(Italia artistica, 90.)

Pologne.

TOPASS (J.). L'art et les artistes en Pologne. — Paris, Alcan. In-8, 160 p., 14 pl., 15 fr.
(Art et esthétique.)

Suisse.

BERNASCONI (F.). Le maestranze **Ticinesi** nella storia dell'arte. — Lugano, Velandini, 1926. In-8, iv-213 p., 3 fr. suisses.

Asie.

GOLOUBEV (V.). Documents pour servir à l'étude d'**Ajantâ**. Les fresques de la première grotte. — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, 64 p., 71 pl., 400 fr.
(Ars asiatica, X.)

CUMONT (F.). Fouilles de **Doura-Europos** (1922-1923). Avec un appendice sur la céramique de Doura par M. et M^{me} MASSOUL. — Paris, Geuthner. In-4, LXXVIII-533 p., 63 fig., 124 pl., 600 fr.
(Haut commissariat de la République française en Syrie... Bibliothèque archéologique... IX.)

VINCENT (L. P. H.), ABEL (L. P. F. M.), O. P. **Jérusalem**, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire. — Paris, Gabalda. In-4.
II, 4. Sainte-Anne et les sanctuaires hors de la ville, VII-367 p., 159 fig., 24 pl., 90 fr.

PARMENTIER (H.). L'art **khmer** primitif. — Paris-Bruxelles, Vanoest. 2 vol. in-8, 424 p., 128 fig., 100 pl., 300 fr.
(Publications de l'Ecole française d'Extrême-Orient, XXI-XXII.)

Afrique.

RATTRAY (R. S.). Religion and art in **Ashanti**. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 415 p., 277 pl., 30 sh.

Fouilles de l'Institut français d'archéologie orientale du **Caire** (années 1924-25) sous la direction de G. FOUCART. — Le Caire et Paris, Geuthner. In-4.

III, 1-3. 172 p., 18 pl., 232 fig., 160, 125 et 275 fr.
BALLU (A.). Guide illustré du **Djemila** (antique Cuicul). — Alger, Carbonel. 1926. In-8, 124 p., pl.

Annales du service des antiquités de

- l'Egypte.** — Paris, Leroux. In-8.
XXVI. 276 p., 180 fr.
- KES (H.) Ägyptische Kunst.** — Breslau, Hirt, 1926. In-8, 116 p., 50 fig., 3 m. 50.
(Jedermanns Bücherei, Bildende Kunst.)
- CHAMPION (P.). Rabat et Marrakech.** — Paris, Laurens. In-8, 148 p., 110 fig., 5 plans, 18 fr.
(Les villes d'art célèbres).
- Amérique.**
- HERNANDEZ GIRÓ (J. E.). El arte nacional. Conferencias sobre las bellas artes en Cuba.** — La Habana, Carase, 1926. In-4, 79 p.
- GRESLEBIN (H.). El arte prehistorico peruano.** — Buenos-Aires, Peuser, 1926. In-4, 44 p., fig., pl.
- Océanie.**
- LUQUET (G. H.). L'art néo-calédonien.** — Paris, Institut d'ethnologie. In-8, 160 p., fig., 50 fr.
(Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie).
- III. — ARCHITECTURE
ART DES JARDINS
- ADLER (L.). Vom Wesen der Baukunst.** — Leipzig... Asia major... 1926. In-8.
I, 1, 2. IX-145 p., fig., 10 m.
- ANDREANI (I.). Le abitazioni moderne.** — Milano, Hoepli. In-16, XII-624 p., 300 fig., 25 l.
(Manuali Hoepli.)
- ATKINSON (R.), BAGENAL (H.). Theory and elements of architecture.** — London, Benn. In-8.
I, 1. 102 p., 171 fig., 30 sh.
- BADOVICI (J.). Grandes constructions : béton armé, acier et verre.** — Paris, Morancé. In-4, 28 p., 54 pl., 100 fr.
(Documents d'architecture.)
- BARMAN (C.). Balbus or the future of architecture.** — London, Kegan Paul. In-8, 80 p., 2 sh. 6 d.
- BUTLER (A. S. G.). The substance of architecture.** — London, Constable. In-8, 320 p., 8 pl., 12 sh.
- DURET (Abbé D.). Notions élémentaires d'architecture religieuse.** — Chavagnes-en-Paillers (Vendée), au petit séminaire, 1926. In-8, 200 p., 481 fig.
- LAVEDAN (P.). Histoire de l'architecture urbaine : antiquité, Moyen Age.** — Paris, Laurens. In-4, 525 p., 352 fig., 32 pl., 125 fr.
- Qu'est-ce que l'urbanisme ? Définitions, Sources, — Paris, Laurens. In-8, 47 fig., 24 pl., 30 fr.
- MUNIER (A.). Construction, décoration, ameublement des églises.** — Rome, Desclée, 3 vol. in-8, fig., 60 l.
- ORTIZ DE LA TORRE (E.). La montaña artística. Arquitectura religiosa.** — Madrid, Espasa-Calpe. In-8, 63 p., 48 fig., 2 pes.
- PRECHT (F.). Die Haustypen in ihren gemeinsamen Eigenschaften.** — Esslingen a. N., P. Neff. In-8, VIII-157 p., 4 m. 50.
- RATHBURN (S. H.). A background to architecture.** — Yale University Press. In-8, 395 p., fig., 21 sh.
- TAUT (B.). Bauen. Der neue Wohnbau.** — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-4, VII-75 p., 166 fig., 5 m. 50.
- VIRETTE (J.). Façades et détails d'architecture moderne.** — Paris, Sinjon. In-4, 18 pl., 120 fr.
- Classement par pays.
- Allemagne.**
- DOERING (O.). Die romanische Baukunst in deutschen Landen.** — Leipzig, O. Maier. In-4, 64 p., 160 fig., 1 m. 65.
(Die Kunst dem Volke, 63-64.)
- HERTLEIN (H.). Neue Industriebauten des Siemenskonzerns...** Einl. u. H. SCHMITZ. — Berlin, Wasmuth. In-4, XVII-86 p., fig., 15 m.
- STANGE (A.). Die deutsche Baukunst der Renaissance.** — München, H. Schmidt, 1926. In-4, 204 p., 132 fig., 20 m.
- BAUM (J.). Kloster Blaubeuren.** — Augsburg, Filser, 1926. In-8, 44 p., fig., 2 m. 50.
(Deutsche Kunstführer, 2.)
- KONWIARZ (R.). Die Baukunst Breslaus.** Ein architekton. Führer. — Breslau, Grass, Barth, 1926. In-8, 160 p., 136 fig., 5 m.
- BEITZ (E.). Kloster Heisterbach.** — Augsburg, Filser, 1926. In-8, 44 p., 2 m.
(Deutsche Kunstführer, 1.)
- DEUSCH (W. R.). Kloster Maulbronn.** — Augsburg, Filser, 1926. In-8, 44 p., fig., 2 m.
(Deutsche Kunstführer, 2.)
- GIESAN (H.). Der Dom zu Naumburg.** — Burg bei Magdeburg, Hopfer, 1926. In-8, 168 p., 93 fig., 3 m.
(Deutsche Bauten, 9.)
- Staatliche Bau-hochschule Weimar.** Aufbau u. Ziel. Schriftl. O. BARTNING, E. NEUFERT. — Weimar, Staatl. Bau-hochschule. In-4, 69 p., 61 fig., 3 m. 50.
- RIEHL (H.). Der S. Stephans Dom in Wien.** — München, Allg. Vereinigung

für christl. Kunst, 1926. In-4, 64 p., 1 m. 65.

(Die Kunst d. Volke, 61-62.)

METTLER (A.). Mittelalterliche Klosterkirchen und Kloester der Hirsauer u. Zisterzienser in **Württemberg**. — Stuttgart, Silberburg. In-4, 144 p., 88 fig., 10 m.

(Veröff. d. württ. Landesamts f. Denkmalpflege, 4.)

FRENZEL (H. K.). Ludwig **Hohlwein**. Einl. v. W. F. SCHUBERT. — Berlin, Phoenix-Illustrationsverlag. In-4, 73 p., 223 fig., 36 m.

Classement par artistes.

VALDENAIER (A.). Heinrich **Hübsch**. Eine Studie zur Baukunst der Romantik. — Karlsruhe, Braun, 1926. In-8, iv-86 p., 17 pl., 6 m. 40.

Angleterre.

MINNUCCI (G.). L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea inglese. — Roma, Bardi, 1926. In-8, 231 p., fig., 50 l.

Inventory (An) of the historical monuments in **Huntingdonshire**. — London, H. M. Stationery Office. In-8, 350 p., 166 pl., 35 sh.

(Royal commission on historical monuments, England.)

Espagne.

JÜRGENS (O.). Spanische Städte. Ihre bauliche Entwicklung... Hg. v. W. GIESE. — Hamburg, Friederichsen, 1926. In-4, xix-351 p., 96 fig., 120 pl., 90 m.

(Hamburgische Universitaet.)

ELIAS (F.). La catedral de **Barcelona**. — Barcelona, Edit. Barcino, 1926. In-8, 104 p., 82 fig., 3 pes. 25.

(Coll. Sant Jordi, III.)

SERRANO (L.). El real monasterio de San Domingo de Silos (**Burgos**). Su historia y tesoro artistico. — Burgos, S. Rodriguez, 1926. In-8, 196 p., 36 fig., 5 pes.

COVANT (K. J.). The early architectural history of the cathedral of **Santiago de Compostella**. — London, Milford (Harvard University Press.) In-8, 65 p., 33 fig., 9 pl., 21 sh.

France.

COLAS (R.). Le style roman en France dans l'architecture et la décoration des édifices. — Paris, R. Colas. In-4, 60 p., 144 pl., 100 fr.

EBERLEIN (H. D.), RAMSDALL (R. W.). Small manor houses and farmsteads in France. — London, Lippincott. In-4, ix-303 p., 254 fig., 3 l., 3 sh.

MARIETTE (J.). L'architecture française en 12 séries. Réimpr. de l'éd. originale de 1727. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-fol.

I, II, chacun 50 pl.; — L'ouvrage complet (12 séries) 1800 fr.

KAUTZSCH (R.). Romanische Kirchen in **Elsass**. — Freiburg in B., Urban. In-4, ix-90 p., fig., 188 pl., 60 m.

BOUILLÉ (J.). L'habitation **bretonne**. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 75 fr.

QUARRÉ (R.). La cathédrale de **Chartres**. Description illustrée pour servir d'introduction à l'intelligence de l'art religieux du Moyen Age. — Paris, Boulinier. In-8, 124 p., 32 pl., 10 fr.

LEROUX (A. P.). L'abbatiale de **Fécamp** vue par un artisan. Première visite. — Fécamp, Durand, 1926. In-8, xii-165 p., fig.

GODBARGE (H.). L'habitation **landaise**. — Paris, Massin. In-fol., 40 pl., 75 fr.

(L'art régional en France.)

BROCHE (L.). La cathédrale de Laon. — Paris, Laurens. In-8, 128 p., 43 fig., 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France.)

BERNARD (Augustin). Constructions en pans de bois. **Normandie**. Préface de G. Gromort. — Paris, H. Vincent. In-4. Constructions urbaines, 56 pl.; Constructions rurales, 56 pl., chacune 125 fr.

(Documents d'architecture; petits édifices, II, III.)

— La **Normandie**. Recueil d'architecture civile de l'époque médiévale au XVIII^e s. — Paris, Contet. In-fol.

I. Seine-Inférieure. — II. Calvados, région de Lisieux. Chacun, 16 p., 70 pl., 300 fr.

(Les provinces de l'ancienne France.)

HAUTECOEUR (L.). Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 248 p., 48 pl., 180 fr.

VACHON (M.). Le Louvre et les Tuileries. — Paris, Camus et Carnet. In-16, 334 p., 18 fr.

MASSON (A.). L'église abbatiale Saint-Ouen de **Rouen**. — Paris, Laurens. In-8, 96 p., 46 fig., 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France.)

QUENEDEY (R.). L'habitation **rouennaise**. — Rouen, Lestringant. In-8, 43 p., 82 fig., 24 pl., 100 fr.

MAILLARD (Elisa). L'église de **Saint-Savin-sur-Gartempe**. — Paris, Laurens. In-8, 112 p., 43 fig., 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France.)

Grèce.

DEMANGEL (R.). Le sanctuaire d'Athéna Pronaia. — Paris, E. de Boccard. In-4.

Fasc. 3, 146 p., 145 fig., 125 fr.

(Fouilles de **Delphes**: topographie et architecture.)

Italie.

RAFOLS (J. F.). *Arquitectura del Renacimiento italiano.* — Barcelona, Seix y Barral Hermanos, 1926. In-8, 200 p., 160 fig., 10 pes.

CARCOPINO (J.). *Etudes romaines. I. La basilique pythagoricienne de la porte Majeure.* — Paris, Chouveau. In-12, 416 p., 24 pl., 8 plans, 30 fr.

HVELSEN (C.). *Le chiese di Roma nel medio evo. Cataloghi ed appunti.* — Firenze, Olschki. In-4, cxvi-640 p., fig. et pl., 250 l.

FOGOLARI (G.). *Il palazzo ducale di Venezia.* — Milano, Treves. In-16, 125 fig., 3 pl., 10 l.

(Il flore dei musei e monumenti d'Italia.)

Pays-Bas.

OUDE (J. J. P.). *Holländische Architektur.* — München, Langen, 1926. In-8, 85 p., fig., 9 m.

(Bauhausbücher, 10.)

PLANTENGA (J. H.). *L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien (1598-1713).* — La Haye, Nijhoff, 1926. In-4, XLIX-363 p., fig., 36 pl.

Pologne.

TATARKIEWICZ (W.). *Pięć studjów o Łazienkach Stanisława Augusta.* — Lwów, Książnica-Atlas, 1925. In-4, IV-171 p., fig., pl.

Suède.

ANDERSON (W.). *Skånes romanska landskyrkor med breda västtorn.* — Lund, Gleerup, 1926. In-4, VI-133 p., fig., 42 pl.

Suisse.

OBERST (J.). *Die mittelalterliche Architektur der Dominikaner und Franziskaner in der Schweiz.* — Zürich O. Füssli. In-4, 178-32 p., fig., 24 fr. suisses.

REINHARDT (H.). *Das Basler Münster. Die spätromanische Bauperiode vom Ende des XII Jhdts.* — Basel, Reinhardt, 1926. In-8, 100 p., 26 fig., 6 fr. suisses.

BOLLMANN (E.). *Zürcher Kirchen.* — Zürich, Leemann, 1926. In-4, 33 p., 22 pl., 8 fr. suisses.

Asie.

VERNEUIL (P.). *L'art à Java. Les temples de la période classique indo-javanaisé.* — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, 92 p., 96 pl., 220 fr.

SCHMIT (Th.). *Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk u. d. Mosaiken.* — Berlin, de Gruyter. In-4, III-56 p., fig., 35 pl., 46 m.

BUTLER (H. C.). *The temple of Artemis.* — Leiden, Brill, 1926. In-fol., XIV-146 p., 19 pl., 62 fl. 50.

(Publications of the American Society for the excavation of Sardis, II.)

Amérique.

NOEL (M. S.). *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana.* — Buenos-Aires, Agencia general de librería, 1926. In-4, 282 p., 149 fig., 10 pes.

IV. — SCULPTURE

AUBERT (M.). *La sculpture française du Moyen Age et de la Renaissance.* — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, 60 p., 64 pl., 36 fr.

(Bibliothèque d'histoire de l'art.)

BENKARD (E.). *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken.* — Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt. In-8, XLIII-75 p., 118 pl., 15 m.

BREHIER (L.). *L'homme dans la sculpture romane.* — Paris, Librairie de France. In-4, 74 fig., 25 fr.

BRUNN (H.), BRUCKMANN (F.). *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. Text v. P. ARNDT u. G. LIPPOLD.* — München, Bruckmann. Gr. in-fol.

Lfg. 141. 4 p., 5 pl., 25 m.

ELIAS (F.). *L'escultura catalana moderna.* — Barcelona, ed. Barcino. In-8.

I. Procés evolutiu. 191 p., 47 fig., 6 pes. (Enciclopèdia catalunya, II.)

FEULNER (A.). *Die deutsche Plastik des 16 Jhdts.* — München, Wolff, 1926. In-4, 62 p., 91 pl., 50 m.

(Deutsche Plastik in Einzeldarstellungen, 5.)

— *Die deutsche Plastik des 17 Jhdts.* — München, Wolff, 1926. In-4, 66 p., 63 pl., 50 m.

(Deutsche Plastik in Einzeldarstellungen, 6.)

Fouilles de Delphes. *Monuments figurés.* — Paris, E. de Boccard. In-4.

sculpture (fin), 21 pl., 100 fr.

KLUGE (K.), LEHMANN-HARTLEBEN (K.). *Die antiken Grossbronzen.* — Berlin, de Gruyter. 3 vol. in-4, XV-261 et XV-144 p., 106 fig., 33 pl., 225 m.

KOWALCZYK (G.). *Dekorative Skulptur. Aus d. Hauptepochen d. Kunst ausgew. Mit e. geschichtl. Einführung v. A. KÖSTER.* — Berlin, Wasmuth, 1926. In-4, LV p., 320 fig., 36 m.

MEISINGER (Th.). Der Meister von St Jakob in Adelsheim... — Darmstadt, Hist. Verein f. Hessen. In-4, 79 p., 15 pl., 10 m.

PFUHL (F.). Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. — München, Bruckmann. In-8, VII-31 p., 6 m.

SANCHEZ CANTON (F. J.). San Francisco de Asis en la escultura española. — Madrid, Tip. Artistica, 1926. In-4, XIV-64 p., 8 pl., 6 pes.

SCHMITT (O.). Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters. — Frankfurter Verlags-Anstalt. 2 vol. in-4, XXVII-63 p., 300 pl., 77 fig., 160 m.

SOBOTKA (G.). Die Bildhauerei der Barockzeit Hg. v. H. Tietze. — Wien, Schroll. In-8, XI-180 p., 48 pl., 10 m.

TAMAJO (A.). Ai confini dell'arte Romana. I rilievi pittorici. — Napoli, Detken e Rocholl, 1926. In-8, 161 p., 17 pl., 35 l.

ULBRICH (A.). Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ende der 16 Jh. bis gegen 1870. — Königsberg, Gräfe u. Unzer. In-4.

II. P. 65-128, fig., pl. 5-8., 7 m. 50.

UNAMUNO (M. DE). Traité de sculpture en papier. — Paris, Les Cahiers de Paris. In-12, 18 fr.

WATERLOT (E. G.). Les bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey). — Paris, Institut d'ethnologie. In-4, 56 p., pl., 50 fr.

(Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie.)

WEISE (G.). Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. — Reutlingen, Gryphius-Verlag. In-4.

II. XV-312 p., 115 fig., 320 pl., carte. 42 m.

(Tübinger Forschungen zur Archäologie u. Kunstgeschichte. 6.)

WOLLENS (A.). Alte Altarbilder Göttingens. — Göttingen, Lange, 1926. In-8, IX-40 p., 16 pl., 2 m. 50.

(Bücher der spinnstube. Kulturkundl. Reihe, 11.)

Classement par artistes.

WASTON (Sir Charles). Alcamenes and the establishment of the classical type in Greek art. — Cambridge University Press. In-8, 254 p., 208 fig., 30 sh.

JULIUS (A.). Jean Cavalier och några andra elfenbensnådar Studier i elfenbensplastik i Sverige. — Uppsala, Almqvist, 1926. In-8, 171 p., fig., 12 pl.

CELLINI (B.). Memoirs written by himself. Roscols translation, revised. — Oxford University press. In-8, 535 p., 2 sh.

(World's classics.)

Vita (La) di Benvenuto Cellini. Prefazione e note di PAOLO D'ANCONA. — Milano, Cogliati. In-8, 550 p., 150 fig., 56 l.

FABER (H.). C. G. Cibber (1630-1700). His life and work... — Oxford Press. In-8, 80 p., 25 pl. 31 sh. 6 d.

GILMAN (B.). Gregorio Fernandez. — New-York, Hispanic Society of America. In-8, 179 p., 35 pl.

CAMO (P.). Aristide Maillol. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 28 fig., 6 fr.

(Les sculpteurs français nouveaux, 5.)

Maillol. — Paris, Librairie de France. In-4, 24 pl., 30 fr.

(Albums d'art Druet. II.)

DES COURIÈRES (E.). Chana Orloff. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 28 fig., 6 fr.

(Les sculpteurs français nouveaux, 6.)

BABELON (J.). Germain Pilon. — Paris, Les Beaux-Arts. In-4, 152 p., pl., 120 fr.

AVELINE (A.). Rodin. — Paris, Les Écrivains réunis. In-12, 98 p., 30 fig., 15 fr.

V. — PEINTURES — DESSINS MOSAÏQUES — VITRAUX

AGAZZI (A.). Il mosaico in Italia : raccolta di note storiche e tecniche. — Milano, Hoepli, 1926. In-24, 134 p., 44 pl., 20 l.

ALLEN (E. B.). Early American wall paintings, 1710-1850. — Yale University Press. In-8, 110 p., 127 fig., 35 sh.

BARNES (A. C.). The art in painting. — London, Cape. In-8, 530 p., 106 pl., 25 sh.

BAYES (W.). The art of decorative painting. — London, Chapman and Hall. In-8, 268 p., 69 pl., 21 sh.

BEAUFORT (Th. R.). Pictures and how to clean them. — London, Lane. In-8, 202 p., 10 pl., 7 sh. 6 d.

BERENSON (B.). Les peintres italiens de la Renaissance. Préf. de L. GILLET — Paris, Schiffrin. 4 vol. in-12, 168 fig., 85 fr.

BLAKE (V.). The art and craft of drawing. — Oxford University Press. In-8, 414 p., 130 pl., 18 sh.

BREYSIG (K.). Eindrucks-kunst und Ausdrucks-kunst. Ein Blick auf d. Entwicklung d. zeitgenöss. Kunstgeistes von Millet bis zu Marc. — Berlin, Bondi. In-8, 250 p., 5 m. 50.

BULARD (M.). La religion domestique dans la colonie italienne de Délos d'après les peintures murales et les autels. — Paris, E. de Boccard. In-8, VIII-548 p., 3 pl., 60 fr.

(Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 131.)

CHADWICK (L. M.). Fashion drawing and

- design — London, Bastford. In-8, 262 p., 171 fig., 8 pl., 15 sh.
- DARMON (J. E.). Dictionnaire des peintres-miniaturistes sur vélin, parchemin, ivoire et écaille. — Paris, Morancé. In-8, xxvi-124 p., 8 pl., 35 fr.
- Denkmäler der Malerei des Altertums. Hg. v. P. Herrmann. — München, Bruckmann. Gr. in-fol.
- Série I. Lfg 16, p. 201-214, fig., 10 pl., 30 m.
- DIMIER (L.). Histoire de la peinture française au XVIII^e s., du retour de Vouet à la mort de Lebrun (1627-90). — Paris-Bruxelles, G. Vanoest, 2 vol. in-4, 92 et 96 p., 132 pl., 220 fr.
- DINET (E.). Les fléaux de la peinture : moyen de les combattre. — Paris, Laurens. In-8, 136 p., 8 pl., 18 fr.
- DURER (R.). Les peintures du pont de la Chapelle à Lucerne. — Zurich, Photoglob-Verlag, 1926. In-8, ii-12 p., 64 fig., 6 fr. suisses.
- (Textes allemand, anglais et français.)
- FAURE (G.). Au pays des peintres italiens. — Paris, E. de Boccard. In-8, 116 p., 24 pl., 40 fr.
- FOCILLON (H.). La peinture au XIX^e s., le retour à l'antique, le romantisme. — Paris, Laurens. In-8, 480 p., 191 fig., 40 fr.
- (Manuels d'histoire de l'art.)
- GLASS (F. J.). Sketching from nature, a practical treatise on the principles of pictorial composition. — London, Batsford. In-8, 176 p., 61 fig., 10 sh. 6 d.
- GÜTERSLOH (P. v.). Bekenntnisse eines modernen Malers. — Wien, Zahn u. Diamant, 1926. In-8, 162 p., 2 m. 50.
- (Die oesterreichische Reihe, 2.)
- KRÖLLER-MÜLLER (H.). Die Entwicklung der modernen Malerei. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-4, 251 p., fig., 8 m. 50.
- LARGUIER (L.). En compagnie des vieux peintres. — Paris, A. Michel. In-8, 224 p., 24 fig., 20 fr.
- (Bibliothèque d'art.)
- LINTON (W. E.). The drawing and construction of animals. — London, Chapman and Hall. In-8, 244 p., 27 pl., 10 sh. 6 d.
- MARLE (R. van). The development of the Italian schools of painting. — The Hague, Nijhoff. In-8.
- VII. Late gothic painting in North Italy. 438 p., fig., 25 fl.
- OVO (G.). La scienza dei colori. — Milano, Hoepli. In-16, xii-567 p., 81 fig., 9 pl., 42 l.
- SCHALDACH (K.). Die Karikatur. Wie lerne ich sie zeichnen? — Berlin, Hesse. In-8, 190 p., 100 fig., 3 m. 50.
- VENTURI (A.). Mosaici cristiani in Roma. — Roma, Grafia, 1926. In-8, 61 p., 34 pl.

Classement par artistes.

- MERMILLON (M.). Albert **André**. — Paris, Crès. In-4, 115 p. 85 fig., 65 fr.
- (Les cahiers d'aujourd'hui.)
- GOMBOSI (G.). Spinello **Aretino**. — Budapest, Selbstverlag, 1926. In-8, 140-27 p., 20 fig., 7 m. 50.
- HIND (E. L.). The un collected work of Aubrey **Beardsley**. — London, The Bodley head. In-4, 26 p., 106 pl., 2 l. 2 s.
- ELDER (M.). Gabriel **Belot**, peintre imagier. — Paris, Delpeuch. In-8, 128 p., 22 fig., 18 pl., 30 fr.
- KNOBLAUCH (A.). William **Blake**. Ein Umriss s. Lebens u. Geschichte. — Berlin, Fricke Kunstverlag. In-4, 32-23 p., 26 fig., 3 m. 80.
- (Schoepfung, 7.)
- STREICHER (S.) Spitteler und **Boecklin**. — Zurich, O. Fussli. In-8.
- I. 126 p., 5 fr. suisses.
- DUBUISSON (A.). **Bonington**. — Paris, Alcan. In-8, 118 p., 16 pl., 16 fig., 15 fr.
- (Art et esthétique.)
- FONTAINAS (A.). **Constable**. — Paris, Rieder. In-8, 140 p., 40 pl., 16 fr. 50.
- (Les maîtres de l'art moderne.)
- **Daumier**. — Paris, Librairie de France. In-4, 24 pl. 30 fr.
- GALLATIN (A. E.). Charles **Demuth**. — New-York, Rudge. In-8, 10 p., 28 pl.
- RIESS (M.). Der Maler und Holzfäller Adolf **Dietrich**. — Berlin, Verlag der Neuen-Gesellschaft. In-8, 20 p., 32 pl., 2 m.
- DODGSON (C.). Albrecht **Dürer**. — London, Medici Society. In-8, 145 p., fig., 22 sh. 6 d.
- GESSNER (W. E.). Albrecht **Dürer**. — Basel, Frobenius A.-G., 1926. In-8, iv-7 p., 32 pl., 5 fr. suisses.
- (Vitorum illustrium reliquiae, 2.)
- DEVIGNE (Marg.). Van **Eyck**. — Paris, Perche. In-16, 194 p., 31 fig., 12 fr.
- (Les grands maîtres.)
- FEDERMANN (A.). J.-H. **Füssli**, Dichter und Maler, 1741-1825. — Zurich, O. Füssli. In-4, 180 p., fig., 85 pl., 22 fr. suisses.
- Friedrich** (C. D.) Bekenntnisse, Ausgen. v. K. K. EBERLEIN. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924. In-8, vii-397 p., 28 pl., 9 m.
- Führich** (J. v.). Lebenserinnerungen. — Höchst-Bregenz, Schneider. In-8, 108 p., 50 fig., 7 m. 50.
- GEORGE (W.). Van **Gogh**. — Paris, Librairie de France. In-4, 24 pl., 30 fr.

- PLA CARGOL (J.). El **Greco** y Toledo. — Girona, Dalmau, Carles, Pla, 1926. In-8, 55 p., 8 pl., 3 pes.
- WILLUMSEN (J. M.). La jeunesse du peintre **El Greco**. — Paris, Crès, 2 vol. in-4, 1380 p., 400 fig., 106 pl., 350 fr.
- MAUCLAIR (C.). **Greuze** et son temps. — Paris. A. Michel. In-8, 329 p., fig. et pl., 20 fr.
- Die Zeichnungen von Mathias **Grünewald**, Hg. v. M. FRIEDLÄNDER. — Berlin, Grote. In-4, 11 p., 33 pl., 14 m.
- HAIDER (E.). Karl **Haider**, Leben u. Werk eines süddeutschen Malers. — Augsburg, Filser 1926. In-4, VII-101 p., 86 fig., 24 m.
- HOTTENROTH (J. E.). Woldemar **Hottenroth**, 1802-94. Das Leben eines Malers... — Dresden, Aretz. In-8, 398 p., 33 fig., 18 m.
- SIGNAC (P.). **Jongkind**. — Paris, Crès. In-8, 234 p., fig., 150 fr.
(Les cahiers d'aujourd'hui.)
- NOLHAC (P. de). La vie et l'œuvre de M. Quentin de **La Tour**. — Paris, Piazza. In-4, 25 pl. 500 fr.
- SOMARÉ (E.). Emilio **Malerba**, pittore. — Milano, Hoepli. In-16, 16 p., 26 pl., 10 l.
(Arte moderna italiana, 7.)
- PILON (E.). Constance **Mayer**. — Paris, Delpuech. In-16, 134 p., fig., 20 fr.
(Les petits maîtres français.)
- DELEN (A. J.). **Metsys**. — Paris, A. Perche. In-12, 96 p., fig., 8 fr.
(Les grands maîtres.)
- SCHIEWILLER (G.). Amedeo **Modigliani**, pittore. — Milano, Hoepli. In-16, 16 p., 25 pl., 10 l.
(Arte moderna italiana, 8.)
- SCHURER (O.). Pablo **Picasso**. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-8, 30 p., 40 pl., 2 m. 50.
(Junge Kunst, 49-50.)
- ZERVOS (C.). **Picasso**. — Paris, J. Bucher. In-4, 40 pl., 150 fr.
- QUIGLEY (J.). **Prout** and **Roberts**. — London, Ph. Allan. In-8, 157 p., 8 pl., 5 sh.
(British Art.sts.)
- LECOMTE (G.). **Raffaelli**. — Paris, Rieder. In-8, 140 p., 40 pl., 16 fr. 50.
- WANSCHER (W.). **Raffaello** Santi da Urbino: his life and works. — London, Benn. In-8, 184 p., fig., 10 pl., 30 sh.
- Richter** (L.). Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. — Leipzig, Hesse u. Becker. In-8, VIII-392 p., 2 m. 85.
- CHARENSOL. Georges **Rouault**, l'homme et l'œuvre. — Paris, les « Quatre chemins ». In-4, 40 pl., 175 fr.
(L'art contemporain.)
- SALMON (A.). Henri **Rousseau**, dit le Douanier. — Paris, Crès. In-8, 140 p., fig., 35 fr.
- SOUPAULT (Ph.). Henri **Rousseau** le Douanier. — Paris, les « Quatre Chemins ». In-4, 144 p., 40 pl., 150 fr.
(L'art contemporain.)
- ZERVOS (Ch.). **Rousseau**. — Paris, « Cahiers d'art ». In-4, 72 pl., 150 fr.
- FOSSA (Lt.-col. F. de). J.-B. **Santerre** (1651-1717). Sa vie et ses œuvres. Préface de R. KOECHLIN. — Dijon, Darantière. In-4, 256 p., pl., 300 fr.
- PESTALOZZI-PFFYFER (A.). Der Meister E. S. und die **Schongauer**. — Köln, Bachem, 1926. In-4, 95 p., 54 fig. 12 m.
- WACKERNAGEL (M.). Max **Slevogt**. — München-Gladbach, Führer-Verlag, 1926. In-8, 32 p., 32 pl., 4 m.
- BACHELIN (L.). Esquisse esthétique sur l'œuvre du peintre D. **Stoica** — Bucarest, Cartea Romaneasca. In-8, fig., 36 fr.
- ALEXANDRE (Arsène). W. de **Terlikowski**, peintre. — Paris, Alcan. In-8, 162 p., 39 pl., 150 fr.
- MORGAN (J. H.). Paintings by John **Trumbull** at Yale University of historic scenes... in the American Revolution. — Yale University Press. In-8, 90 p., fig., 18 sh.
- ANDERSON (J. J.). The unknown **Turner**. — New-York, privately printed. In-4, 154 p., 70 pl., 3 l. 3 sh.
- GROS (G.-J.). Maurice **Utrillo**. — Paris, Crès. In-16, 50 p., 40 fig., 35 fr.
(Peintres et sculpteurs.)

VI. — ARTS GRAPHIQUES

GRAVURE — LIVRE — PHOTOGRAPHIE
CINÉMA

- Art (L') cinématographique, t. II. — Paris, Alcan. In-12, 104 p., 8 pl., 12 fr.
- Art (L') d'enluminures. Traité du ^{xiv}e s. traduit du latin avec commentaires par L. DIMIER. — Paris, L'Art catholique. In-16, 8 fr.
- BLUM (A.). Les origines de la gravure en France. Préface du comte A. de LABORDE. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 96 p., 78 pl., 250 fr.
- DELTEIL (Loys). Le peintre-graveur illustré (^{xix}e-^{xx}e s.) — Paris, 2, rue des Beaux-Arts. In-4.
XXIV-XXV. Honoré **Daumier** (t. V. VI.) 2 vol., 300 fr.
— 700 reproductions d'estampes des ^{xix}e et ^{xx}e s. (1801-1924) pour servir de complément au manuel de l'amateur d'es-

tampes. — Paris, Dorbon-ainé. 2 vol. in-8, 730 p., 120 fr.

GEISBERG (M.). Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jhdts. — München, Schmidt, 1926. Gr. in-fol.

Lfg. 22-25 : chacune, VI p., 10 pl., 160 m.

CLERT (L.). Le papier. Préface de H. STEIN. — Paris, A l'enseigne du Pégase, 37, rue Boulard. 2 vol. in-4, 600 p., 400 fig. 78 p., 1200 fr.

LEMASLE. Manuel de reliure. — Paris, Baillière In-18, 350 p., 100 fig., 22 fr.

LYELL (J. P. R.) Early book illustration in Spain. — London, Grafton, 1926. In-4, 357 p., fig., 63 sh.

MARCHAND (R.) et WEINSTEIN (P.). L'art dans la Russie nouvelle. I. Le cinéma. — Paris, Rieder. In-8, 196 p., 20 pl., 20 fr.

MÜHSAM (K.). Film und Kino. — Dessau, Dünnhaupt. In-8, VIII-114 p., 1m. 50.

(Dünnhaupts Studien und Berufsführer, 15.)

MÜHSAM (K.). JACOBSON (E.). Lexicon des Films. — Berlin, Wolffsohn, 1926. In-8, 192 p., 8 m.

OLIVIER (E.) et VIALET (G.) Essai de répertoire des ex-libris et fers de reliure des médecins et pharmaciens français... — Paris, Bosse. In-8, 235 p., 212 fig., 80 fr.

OLIVIER (E.), HERMAL (G.), ROTH (R. de). Manuel de l'amateur de reliures armoriées françaises. — Paris, Bosse. In-8.

9^e série (croix, sautoirs), 200 fers., 60 fr.

POLAIN (L.-M.). Marques des imprimeurs et libraires en France au XV^e s. — Paris, Droz, 1926. In-4.

I. 207 p., pl.

RUSSELL (Ch. G.) English mezzotint portraits and their states. — London, Halton and Truscott Smith. 2 vol. in-4, 17 et VIII-526 p., 64 pl., 10 l. 10 sh.

SCHREIBER (W. L.). Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jhdts. — Leipzig, Hiersemann. In-4.

III. X-233 p., n° 1174-1782 a., 50 m.

Classement par artistes.

BARLOW (T. D.). Woodcuts and engravings by Albert Dürer. — Cambridge, The University Press, 1926. In-4, ix-49 p.

BANGE (E. F.). Peter Flötner. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-4, VII-43 p., 55 pl., 16 m.

(Meister der Graphik, 11.)

DELTEIL (Loys). Meryon. — Paris, Rieder. In-8, 140 p., 40 pl., 16 fr. 50.

(Les maîtres de l'art moderne.)

DUHAMEL (G.) Maurice de Vlaminck. — Paris, Les Écrivains réunis. In-8, 116 p., 28 pl., 120 fr.

VII. — GLYPTIQUE — NUMISMATIQUE SIGILLOGRAPHIE — BLASON

BABELON (E.). Traité des monnaies grecques et romaines. — Paris, Leroux. In-4, 2^e partie, IV-2, 112 p., 16 pl., 50 fr.

GARCIA CARRAFA (A. y A.). Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos. — Madrid, A. Marzo. In-4.

XXIII. 232 p., 10 pl., 65 pes.

HILL (G. F.). L'art dans les monnaies grecques. — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, 64 pl., 300 fr.

MORGAN (de). Monnaies orientales. — Paris, Leroux. In-4.

I. 1. 224 p., 26 pl., 100 fr.

TRICOU (J.). Méreaux et jetons armoriés des églises et du clergé lyonnais. — Lyon, Badiou-Amant. In-8, 245 p., 11 pl., 35 fr.

VIII. — ARTS APPLIQUÉS

ASHDOWN (Ch. H.). British and foreign arms and armour. — London, Jack, 1926. In-8, 400 p., fig., 10 sh. 6 d.

BAYARD (E.). L'art de reconnaître les tapisseries anciennes. — Paris, Gründ. In-8, 344 p., 113 fig., 18 fr.

(Guides pratiques de l'amateur et du collectionneur d'art.)

Beaux (Les) meubles modernes. — Paris, Ch. Moreau. In-fol.

4^e série (bois plaqués); 5^e série (bois massifs). Chacun, 21 pl., 65 fr.

BERLINER (R.). Ornamentale Verlageblätter des 15. bis 18 Jhdts. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1926. In-4.

I. Textbd. XI-182 p., 112 m.

BOERSCHMANN (E.). Chinesische Baukeramik. — Berlin, Lüdtkke, In-4, IV-110 p., 160 fig., 35 m.

BRACKETT (O.). An encyclopaedia of English furniture. — London, Benn. In-4, 14 p., 310 pl., 2 l. 2 sh.

BUCKLEY (W.). European glass. — London, Benn. In-4, 96 p., 104 pl., 4 l. 4 sh.

BUNT (C. G. E.). The goldsmiths of Italy, some account of their guilds, statutes and work. Compiled... by... Sydney J.A. Churchill. — London, Hopkinson. In-4, 182 p., 21 pl., 4 l. 4 sh.

BUTLER (A.J.). Islamic pottery. — London, Benn. In-4, 179 p., 92 pl., 12 l. 12 sh.

CARRINGTON (J.B.), HUGHES (G.R.). The plate of the worshipful company of goldsmiths. — Oxford University Press. In-4, 158 p., 85 pl., 5 l. 5 sh.

- Corpus vasorum antiquorum. — Paris, H. Champion. In-4.
 Danemark, Copenhague. Musée national par Ch. BLINKENBERG et K. Friis JOHANSEN. Fasc. 2, 43 p., 49 pl., 75 fr.; France. Musée du Louvre, par Ed. POTTIER. Fasc. 4, 56 p., 48 pl., 75 fr. U. S. A. Hoppin and Gallatin Collections, by J. C. HOPPIN and A. GALLATIN, 32 p., 53 pl., 112 fr.
 (Union académique internationale.)
- COUSSIRAT (L.). Manuel du tapissier décorateur. — Paris, J.-B. Bailliére. In-18, 439 p., 239 fig., 25 fr.
- DAMIRON (Ch.). La faïence de Lyon aux *xvi^e*, *xvii^e* et *xviii^e* s. — Paris, Dorbon-ainé, 2 vol. in-4, 142 p., 39 pl., 26 fig., 500 fr.
- DELBRÜCK (R.). Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. — Berlin, de Gruyter. In-fol.
 Lfg. 2, 2 p., 10 pl., 35 m.
 (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, II, 2.)
- DEVILLE (E.). La céramique du pays d'Auge. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-8, 48 p., 32 pl., 18 fr.
 (Architecture et arts décoratifs.)
- DUPONT (M.). Décoration coréenne. — Paris, Calavas. In-4, 48 pl., 150 fr.
 (Documents d'art décoratif.)
- FERRARI (G.). Grandi decorazioni figurali di soffitti e pareti nei secoli *xvi* a *xviii*. — Torino, Crudo. In-fol., 48 pl., 140 l.
- FETTICH (N.). Das Kunstgewerbe der Avarzeit in Ungarn. — Budapest, Stemmer, 1926. In-4.
 I. VII-67 p., 7 pl., 22 fig., 14 m. 80.
 (Archaeologia hungarica, I, 1.)
- FLEMING (J. A.). Modelling and pottery painting. — Glasgow, Jackson, Wylie and Co. In-8, 56 p., 7 pl., 3 sh. 6 d.
- GAUTHIER (J.). Le mobilier bas-breton. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 75 fr.
 (L'art régional en France.)
- GOUMAIN (A.). Trucs et procédés. — Paris, Ch. Moreau. In-12, 222 p., fig., 9 fr.
 (Les livres utiles.)
- HOLLOWAY (E. S.). The practical book of learning decoration and furniture. — London, Lippincott. In-8, 176 p., 66 pl., 21 sh.
- HURLBUTT (F.). Bow porcelain. — London, Bell. In-4, 160 p., 64 pl., 3 l. 3 sh.
- Intérieurs et ameublements modernes. — Paris, Eug. Moreau. In-4, pl., 100 fr.
- JOURDAIN (M.). English decorative plasterwork of the Renaissance. — London, Batsford. In-8, 258 p., 200 fig., 30 sh.
- LONGHURST (M. H.). English ivories. — London, Putnam. In-4, *xvii*-171 p., 45 pl., 2 l. 2 sh.
- LOTHROP (S. K.). Pottery of Costa-Rica and Nicaragua. — New-York, Museum of the American Heye Foundation, 1926. 2 vol. in-8, fig., pl., cartes.
- MAC CLELLAND (N.). The practical book of decorative wall treatments. — London, Lippincott. In-8, 273 p., 206 fig., 8 pl., 42 sh.
- MAES (J.). Aniota-Kifwebe. Les masques des populations du Congo... — Paris, Les Ecrivains réunis. In-8, 60 fig., 16 fr. 50.
- MALOTET (A.). La dentelle à Valenciennes. — Paris, Schemit. In-4, 100 p., 8 fig., 32 pl., 150 fr.
- MARÉCHAL (V.). Le bréviaire de l'ameublement. — Paris, Ch. Moreau. In-12, 420 p., fig., 15 fr.
 (Les livres utiles.)
- MASSON (G.-A.). Tableau de la mode. — Paris, Nouvelle Revue française. In-4, 196 p., 32 pl., 300 fr.
 (Tableaux contemporains, 6.)
- MEW (E.). Battersea enamels selected and described. — London, Medici Society. In-8, 27 p., 78 pl., 17 sh. 6 d.
- NEITER. Voitures et wagons. — Paris, Bailliére. In-8, 602 p., 493 fig., 80 fr.
- NICOLE (G.). La peinture des vases grecs. — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, 48 p., 64 pl., 36 fr.
 (Bibliothèque d'histoire de l'art.)
- OLMER (P.). La Renaissance du mobilier français (1895-1910). — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-8, 48 p., 32 pl., 18 fr.
 (Architecture et arts décoratifs.)
- PFISTER (R.). Alte bayerische Zimmermanskunst am Bauernhaus des Ruperti-Winkels. Aufgen. v. W. Erhard u. H. Volbehr. — München, Seyfried, 1926. In-4, 35 p., 38 fig. 5 pl., 3 m.
- RACKHAM (B.). Early Netherlandish maiolica. — London, Bles. In-4, 136 p., 55 pl. 3 l. 3 sh.
- READ (H.). English stained glass. — London, Putnam. In-4, 260 p., 69 pl., 2 l. 2 sh.
- RIFF (A.). L'orfèvrerie d'étain en France. — Strasbourg, libr. « Istra », 1926. In-8.
 Les écuelles à bouillon, 29 p., 17 fig.
 Les aiguères en casque, 18 p., 14 fig.
 (Archives alsaciennes d'histoire de l'art.)
- ROSENBERG (A.). Les marques de la porcelaine russe (1750-1916). — Paris, Champion. In-4, 32 p., 87 pl., 150 fr.
- RUMPF (A.). Chalkidische Vasen. — Berlin, de Gruyter. In-4, *xii*-203 p., 222 pl., 100 m.
- SCHUBERT (W. F.). Die deutsche Werbe-Graphik. — Berlin, Francken u. Lang. In-fol., 252 p., fig. et pl., 48 m.
- SÉCHAN (L.). Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la

céramique grecque. — Paris, Champion. In-8, 642 p., 161 fig., 9 pl., 180 fr.

SELIGMAN (G.S.) et TALBOT (H.). La broderie somptuaire à travers les mœurs et les coutumes. — Paris, Firmin-Didot. In-4, 100 p., 800 fr.

THORNE (A.). Pink lustre pottery. — London, Batsford. In-8, 38 p., 21 pl., 10 s. 6 d.

IX. — MUSÉES — EXPOSITIONS COLLECTIONS

Allemagne.

REBER (F.). La pinacoteca antica di **Monaco**. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-4, 50 pl., 200 l.
(I grandi musei del mondo, 13.)

SCHMIDT (R.). Die Gläser der Sammlung **Mühsam**. Beschreibender Katalog... Neue Folge. — Berlin, Wasmuth. In-fol., 77 p., 36 pl., 90 m.

FEULNER (A.). Die Sammlung Hofrat **S. Rohrer**. — Augsburg, Filser, 1926. In-8, 92 p., 71 fig., 25 m.

Angleterre.

HIND (A. M.). Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists preserved in the Dept. of prints and drawings in the British Museum. — **London**, British Museum. In-4.

III. Dutch drawings of the XVII^e century. A.-M. 162 p., 80 pl.

BINYON (L.). Les peintures chinoises dans les collections d'Angleterre. — Paris-Bruxelles, G. Vanoest. In-4, 72 p., 64 pl., 400 fr.

(Ars asiatica, IX.)

A guide to the Salting collection. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8, 63 p., 16 pl., 1 sh. 2 d.

Cleaning (The) and restoration of Museum exhibits. — **London**, H. M. Stationery Office. In-8, 70 p., 57 pl., 5 sh.

CHRISTY (M.). The **Bryant and May** Museum of fire-making appliances; catalogue of the exhibits. — Hamilton (Kent), Simpkin and Marshall. In-8, 192 p., 31 pl., 5 sh.

HOBSON (R. L.). The George **Eumorphopoulos** collection. Catalogue of the Chinese, Korean and Persian pottery and porcelain. — **London**, Benn. In-4.

IV. The Ming dynasty, 62 p., 75 pl., 12 l. 1 sh.

Espagne.

CORTÉS (J. A.), HERGUETA (D.), HUIDOBRO (L.), MARTINEZ BURGOS (M.). VII. Centenario de la catedral de **Burgos**, 1921. Catálogo general de la exposición de

arte retrospectivo. — **Burgos**, Aldecoa, 1926. In-fol. xxvii-131 p., 46 pl. 35 pes.

MORENO VILLA (J.). Dibujos del instituto de **Gijón**. Catálogo. — Madrid, Artes de la Ilustración, 1926. n-4, xiv-90-viii-48 pl., 10 pes.

MIRANDA PODADERA (L.). Museo del Prado. Cuadros de fama mundial. — **Madrid**, Tip. artistica. In-8, 126 p., plan, 5 pes.
(Ed. en anglais, espagnol, français.)

Collección (La) **Lazaro** de Madrid. — Madrid, La España moderna, 1926. In-4. 1^{re} parte : 195 p., 520 fig., 8 p.

France.

CANTINELLI (R.) et DACIER (E.). Les trésors des bibliothèques. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 1. (I-4.) 180 p., 62 pl., 360 fr.

GENOUILAC (H. de). Céramique cappado-cienne inventoriée et décrite... — **Paris**, Geuthner. 2 vol in-4, x-126 et vi-75 p., 94 et 170 fig., 24 et 65 pl., 150 fr. et 250 fr.

(Musée du Louvre, département des antiquités orientales, série archéologique. I-II.)

ENLART (C.) et ROUSSEL (J.). Catalogue général. Musée de sculpture comparée du Trocadéro. — **Paris**, Laurens. In-8, France : style gothique, 140 p., 32 pl., 12 fr.

BABELON (J.). Les trésors du cabinet des antiques. Le cabinet du Roi, ou le Salon Louis XV de la Bibliothèque Nationale. — **Paris-Bruxelles**, Vanoest. In-4, 48 p., 24 pl., 75 fr.

Bibliothèque Nationale. Siècle de Louis XIV. Catalogue de l'exposition... Février-avril 1927. Introd. de P. DE NOLHAC, préface de P. R. ROLAND-MARCEL. — **Paris**, Gazette des Beaux-Arts. In-4, 179 p., 23 pl., 15 fr.

[LÉON (P.)]. Rapport général de l'Exposition internationale des arts décoratifs. — **Paris**, Larousse. In-4.

T. V. Accessoires du mobilier, 96 pl., 80 fr.

PONTEAU (L'Ugène). Deux expositions guignolesques (1914-19). — Paris, E. Lefebvre. In-8, 32 p., fig., 15 fr.

GIRARD (J.). Documents de ferronnerie ancienne conservés au Musée Calvet et dans divers hôtels d'**Avignon**. — Paris, Contet. In-fol.

6^e série, 12 pl., 140 fr.

Dessins (Les) de la collection Bonnat, au Musée de **Bayonne**. — Paris, Les Presses universitaires de France. In-fol.

3^e série, 20 p., 90 pl., 200 fr.

Exposition de jouets anciens au Musée historique, 20 nov.-31 déc. 1926. [Catalogue]. — **Strasbourg**, Musée historique, 1926. In-12, 49 p., 14 pl.

(Soc. des amis des arts de Strasbourg.)

Hollande.

KROM (N. J.). L'art javanais dans les musées de Hollande et de Java. — Londres, Kegan Paul, 1926. In-4, 77 p., 60 pl., 35 sh.

VISSER (H. F. E.). The exhibition of Chinese art of the Society of friends of Asiatic art. **Amsterdam**, 1925. — The Hague, Nijhoff, 1926. In-fol., viii-39 p., 48 pl. et album gr. fol., 17 pl., 17 sh.

Italie.

A catalogue of the ancient sculptures preserved in the municipal collections of **Rome**: The sculptures of the Palazzo dei conservatori, ed. by H. Stuart Jones. — Oxford, Clarendon Press. 2 vol. in-4, 407 p., 124 pl., 100 sh.
(British School at Rome.)

Suisse.

GLI (J.). Die Glasgemälde des historischen Museums in **St-Gallen**. — Saint-Gallen, Fehr. In-4.
Teil 2. IV-148 p., 17 pl., 12 fr. suisses.

États-Unis.

SIREN (O.). Les peintures chinoises dans les collections américaines. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-fol.
1^{re} série. 48 p., 40 pl., 200 fr.
(Ed. française et anglaise.)

GROSE (S. W.). Catalogue of the **Mac Clean** collection of Greek coins. — Cambridge University Press. In 8.
II. 563 p., 136 pl., 105 sh.

Metropolitan (The) Museum of art. Exhibition of Swedish contemporary decorative arts. — **New-York**, The Museum. In-16, xii-49 p., fig.

X. — MUSIQUE — THÉÂTRE

BAB (J.). Schauspieler und Schauspielkunst. — Berlin, Oesterheld, 1926. In-8, 259 p., 32 pl., 9 m.

BAUER (M.), PEYSER (E.). How music grew, from prehistoric times to the present day. — London, Putnam, 1926. In-8, 622 p., 64 fig., 18 sh.

BLUME (F.), GERBER (R.), HOFFMANN (H.). Illustriertes Musik-Lexicon. Hg. v. H. ABERT. — Stuttgart, Engelhorn. In-4, 542 p., 72 pl., 48 m.

BÖHME (F.). Tanzkunst. — Dessau, Dönhaupt, 1926. In-8, vii-218 p., 24 fig., 3 m.
(Wege zur Bildung, 6.)

BOUASSE (H.). Acoustique: cordes et membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes... — Paris,

Delagrave. In-8, 510 p., 216 fig., 38 fr.
(Bibliothèque scientifique de l'ingénieur et du physicien.)

BRENET (M.). Dictionnaire pratique et historique de la musique. — Paris, A. Colin. In-8, 490 p., 140 fig., 56 fr.

BRONDI (M. R.). Il liuto e la citarra: ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo. — Torino, Bocca, 1926. In-8, 170 p., fig., 27 l.

BUEK (F.). Die Gitarre und ihre Meister, — Berlin, Schlesinger. In-8, 173 p., 4 m. 50.

DELLA CORTE (A.). Antologia della storia della musica. — Torino, Paravia. In-16, 555 p., 37 l. 50.

— Disegno storico dell'arte musicale. — Torino, Paravia. In-16, 182 p., 14 l.

DELLA CORTE (A.), GATTI (G. M.). Dizionario di musica. — Torino, Paravia. In-16, 16 pl., 32 l.

FRIEDRICH (K.). Die Orchesterinstrumente und ihre Verwendung. — Leipzig, Merseburger. In-8, 43 p., 48 fig., 1 m. 80.

FUNK (A.). Vienna's musical sites and landmarks. Ill. by R. Klingsbögl. — Wien, Knoch. In-8, vii-196 p., pl., 8 m. 40.

GREGOR (J.). Szenische Architekturen und Architektur-Phantasien. — Wien, Nationalbibliothek; München, Piper, 1926. In-fol., 15 p., 22 pl., 150 m.
(Denkmäler des Theaters.)

HADOW (W. H.). Studies in modern music. — London, Seeley, 1926. In-16, 347 et 320 p., 20 sh.

INDY (V. d'). La « Schola cantorum ». Son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925. — Paris, Bloud et Gay. In-8, 284 p., 16 fr. 80.

JAELL (M.). Un nouvel enseignement artistique: le toucher musical par l'éducation de la main. — Paris, Les Presses universitaires de France. In-4, xvi-78 p., 3 pl., 10 fr.

LACH (R.). Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. — Wien, Strache. In-8, 149 p., pl., 6 m.

MERSMANN (H.). Angewandte Musikästhetik. — Berlin, Hesse, 1926. In-8, xv-752 p., 17 m.

MÜLLER (W.). Der schauspielerische Stil im Passionsspiel im Mittelalter. — Leipzig, Eichblatt. In-8, 140 p., 5 m. 60.
(Form und Geist, 1.)

NERVAL (G. de). Notes d'un amateur de musique. Introd. par A. CŒUROV. — Paris, Les Cahiers de Paris. In-12, 108 p., 18 fr.

NOVERRE (J.-G.). Lettres sur la danse et

- sur les ballets... texte conforme à l'éd. de 1760 avec une vie de Noverre par A. LEVINSON. — Paris, La Tourelle, 106, r. de la Tour. In-4, 25 pl., 150 fr.
- PFITZNER (H.). *Gesammelte Schriften.* — Augsburg, Filser, 1926. 2 vol. in-8, 225-307 p., 20 m.
- RETTL (P.). *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte.* — Brünn, Rohrer. In-8, III-91 p., 5 m.
- SCHÖNBERG (J.). *Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienst in Deutschland.* — Nürnberg, Spandel, In-8, 94 p., 10 m.
- TETZEL (E.). *Rhythmus und Vortrag.* — Berlin, Wöllbing, 1926. In-8, 109 p., 3 m. 60.
- URSPRUNG (O.). *Münchens musikalische Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Richard Wagner.* — München, Bayerland-Verlag. In-8, x-278 p., 15 pl., 4 fig., 5 m. 70.
(Kultur und Geschichte, 2.)
- WELLESZ (E.). *Byzantinische Musik.* — Breslau, Hirt. In-8, 96 p., 18 fig., 3 m. 50.
(Jedermanns Blücherei.)
- Classement par artistes.*
- ALEXANDRE (Arsène). *Les années de captivité de Beethoven.* — Paris, Alcan. In-8, 125 p., 15 fr.
- BARTELS (B.). *Beethoven.* — Hildesheim, Borgmeyer. In-8, VIII-386 p., fig., 7 m.
(Meister d. Musik, I.)
- HALM (A.). *Beethoven.* — Berlin, Hesse. In-8, III-336 p., 6 m.
(Hesses III. Handbücher, 85.)
- KOBALD (K.). *Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur. Gesellschaft und Landschaft.* — Wien, Amalthea-Verlag. In-8, 434 p., 80 pl., 7 m.
(Amalthea-Bücherei, 49.)
- NOHL (W.). *Ludwig van Beethoven. Aus seinen Leben und Wirken.* — Berlin, Galle. In-8, 135 p., 17 pl., 5 m.
- *Beethoven. Geschichten und Anekdoten.* — Berlin, Union. Zweigniederl. In-8, 160 p., 1 m. 50.
- OREL (A.). *Beethoven.* — Wien, Oest. Bundesverlagf. Unterrichts... In-8, 212 p., fig., 3 m. 70.
(Deutsche Hausbücherei, 193.)
- PROD'HOMME (J.-G.). *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu.* — Paris, Stock. In-8, 15 fr.
- *La jeunesse de Beethoven (1770-1800).* — Paris, Delagrave. In-4, 384 p., 40 fr.
- ROLLAND (R.). *Vie de Beethoven* — Paris, Hachette. In-8, pl., 60 fr.
- STEINITZER (M.). *Beethoven.* — Leipzig, Reclam. In-8, 132 p., 0 m. 80.
- WAGNER-SCHÖNKIRCH (H.), LANGER (J.). *Beethoven, Sein Leben und Schaffen.* — Wien, deutscher Verlag für Jugend und Volk. In-8, 104 p., fig., 3 m. 25.
- BOSCHOT (A.). *Le « Faust » de Berlioz.* — Paris, Librairie de France. In-12, 196 p., 10 pl., 15 fr.
(Les grandes œuvres musicales.)
- GRAEFLINGER (F.), Anton *Bruckner. Leben und Schaffen.* — Berlin, Hesse. In-8, IV-384 p., 111 fig., 10 m.
(Max Hesses Handbücher, 84.)
- POURTALES (G. de). *Chopin ou le poète.* — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 256 p., 12 fr.
(Vies des hommes illustres, 7.)
- ARCONADA (M.). *En torno a Debussy.* — Madrid, Espasa-Calpe. In-8, 264 p., 5 pes.
- DEBUSSY (Cl.). *Lettres de Cl. Debussy à son éditeur.* — Paris, Durand. In-8, 15 fr.
- VALLAS (L.). *Les idées de Claude Debussy, musicien français.* — Paris, Librairie de France. In-16, 12 fr.
- EWENS (F. J.). Anton *Eberl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800.* — Dresden, Limpert. In-8, 124 p., 1 m. 50.
- STÖCKLIN (P. de). *Grieg.* — Paris, Alcan. In-8, 140 p., 15 fr.
(Les maîtres de la musique.)
- WILLMS (F.). *Führer zur Oper « Cardillac » von P. Hindemith.* — Mainz, Schott, 1926. In-8, 109 p., 1 m. 50.
- GODET (R.). *En marge de « Boris Godounov » [de Moussorgsky.]* — Paris, Alcan. In-8, 286 p., 20 fr.
- WOLFURT (K. von). *Mussorgsky.* — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, 382 p., 16 pl., 12 m. 50.
- DUPRÉ (H.). *Purcell.* — Paris, Alcan. In-8, 190 p., 12 fr.
(Les maîtres de la musique.)
- GRAF (G.), J. Ph. *Rameau in seiner Oper « Hippolyte et Aricie. » Eine musikkritische Würdigung.* — Wädenswil, Villiger. In-8, 170 p., fig.
(Thèse de Bâle.)
- Clara *Schumann, Johannes Brahms. Briefe aus d. J. 1853-96.* Hg. v. B. LITZMANN. — Leipzig, Breitkopf u. Hartel. In-8, v-648 et 639 p. 10 m.
- Verdi (G.) *Briefe.* Hg. v. F. WERFEL. Übers. v. P. STEFAN. — Wien, Zsolnay, 1926. In-8, 392 p.
- GEORGE (André). *« Tristan et Isolde » [de Wagner.] Etude critique. Analyse musicale.* — Paris, Mellottée. In-16, 250 p., 12 fr.
(Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués. Nouvelle série, XIII.)

GOLThER (W.), Richard **Wagner**. Leben und Lebenswerk. — Leipzig, Reclam 1926. In-8, 241 p., 1 m. 20.

(Reclams-Universalbibliothek, 1660-62.)

HALSBECK (H.). Ein Wort zur Weltanschauung R. **Wagners** u. andere Beiträge zur R. Wagnersforschung. — Leipzig, Xenien-Verlag. In-8, 81 p., 2 m. 60.

HIRSCHBERG (L.). Reliquienschrein des Meisters C. M. von **Weber** in seinem hundertsten Todesjahr aufgestellt. — Berlin, Morawe u. Scheffelt. In-4, XVII-166 p., 24 m.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Africa italiana. Rivista di storia e d'arte a cura del Ministero delle Colonie. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-8, fig., et pl.

Le fasc. 18 l. Trimestriel.

Annuaire d'art préhistorique et ethnographique. — Paris, G. Ficker. In-4.

I. 1926. 219 p., 59 pl., 350 fr.

Art (L') en Suisse. — Genève, « Sonor ». In-4, fig. et pl.

Le numéro, 2 fr. 50 suisses; l'année, 28 fr. suisses. — Mensuel, Ed. française et allemande.

Arts et archéologie Khmers. Revue des recherches sur les arts du Cambodge. Directeur : G. GROSLIER. — Paris, Soc. d'éd. géographiques, maritimes et coloniales. In-4.

I-II. 478 et 348 p., 60 et 60 pl., 500 fr.

Bauhaus. Schriftl. : W. GROPIUS, L. Mo-

HOLY-NAGY. — Dessau, Bauhaus. In-fol.

I. Jg. 1926. Le numéro, 6 p. avec fig., 0 m. 60. L'année, 2 m. — Trimestriel.

Baukunst am Niederrhein. Verantw. Th. HUNEKE. — Düsseldorf, 32, Marienstrasse. In-4.

Jg. I. 1926. H. 1. 28 p., fig. Le numéro, 2 m.

Conférences de l'Art pour tous. — Paris, Guilmin. In-8.

I. 32 p., fig., 2 fr. 50. — Mensuel. L'année, 24, 29, 38 fr. selon les pays.

Dresdner Kunstbuch. Jhb. z. Förderung der Kunstpflege. Hg. A. BERTELSSON u. W. JESS. — Dresden, Jess. In-4.

I. 1927. 144 p., 117 fig., 5 m.

Filmwelt. Deutsches Film- und Kinomagazin. Verantw. : F. A. PLEYER. — Leipzig, H. Dege, 1926. In-8.

Numéro 1. Dez.-Jan. 1926-27, 56 p., Mensuel. Le n° 1 sch.

Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur. Hg. R. KAUTZSCH, W. PINDER... — Leipzig, Poeschel u. Trepte. In-8.

Numéro 1, 32 p., 1 m. 50. Trimestriel — L'année 5 m.

Mouseion. Bulletin de l'Office international des musées. — Paris, Les Presses universitaires de France. In-8.

Numéro 1. Avril, 98 p., 10 fr. — 3 numéros par an. L'année 25 fr. ou 1 doll. 50. Le numéro 50 cts. (Société des Nations. Institut international de coopération intellectuelle).

Vita artistica. Studi di storia dell'arte diretti da R. LUNGI e E. CECCHI. — Roma-Milano, Soc. ed. Arte illustrata. In-4, fig.

Mensuel, 24 p. au numéro. L'année, pour l'étranger, 120 l. 45.

CHARLES DU BUS



L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

EN PRÉPARATION

LE
SIÈCLE DE LOUIS XIV

PAR

L'ESTAMPE, LA MÉDAILLE, LE MANUSCRIT
et LE LIVRE

à l'Exposition de la Bibliothèque Nationale

(Février-Avril 1927)

PAR

JEAN VALLERY-RADOT

Archiviste-Paléographe

Un vol. in-4° carré d'environ 120 pages de texte et 60 planches hors-texte
en phototypie.

GALERIE GEORGES GIROUX

43, Boulevard du Régent, BRUXELLES

LES 26 ET 27 SEPTEMBRE 1927

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

de la

COLLECTION
A. FINOELST
de Paris

Célèbres Meubles Français du XV^e Siècle
Très beaux Objets d'Art des XII^e au XV^e Siècle
Sculptures en Bois et en Pierre
Ivoires, Émaux Champlevé (XIII^e Siècle)
Bronzes, Primitifs français, rhénans, italiens, etc.

EXPERTS : MM. Jean Deccœn et Paul Colin

Le Catalogue a été rédigé par M. Joseph Destrée, Conservateur honoraire des Musées royaux des Arts décoratifs, à Bruxelles. Il forme un important ouvrage de bibliothèque in-4°, à tirage limité, illustré de planches en phototypie et de plus de 150 illustrations dans le texte. Son prix est de 50 francs belges. Un catalogue non illustré est envoyé sur demande.

EXPOSITION PRIVÉE : le 23 septembre, et PUBLIQUE : les 24 et 25 septembre.
Chaque fois, de 10 à 5 heures.

CHEMINS de FER de PARIS à ORLÉANS et du MIDI



CAUTERETS. — Le Lac de Gaube

Les Pyrénées

On y trouve un lieu de pèlerinage de renommée mondiale, Lourdes, de grandes stations thermales : Dax, Salies-de-Béarn, les Eaux-Bonnes, les Eaux-Chaudes, Cauterets, Bagnères-de-Bigorre, Luz-Saint-Sauveur, Barèges, Luchon, Ax-les-Thermes, Vernet-les-Bains, Amélie-les-Bains, etc..., de grandes stations balnéaires, hivernales ou de cure d'air : Arcachon, Biarritz, Saint-jean-de-Luz, Hendaye, Pau, Font-Romeu, Superbagnères, Argelès-sur-Mer, Collioure, Banyuls ; de Port-Vendres peut se faire la traversée la plus courte de France en Algérie.

Non loin de Toulouse enfin il faut voir « la Cité » de Carcassonne

En été services d'auto-cars de la Route de Pyrénées.

Pour tous renseignements, consulter le *Livre* guide officiel de la Compagnie d'Orléans.

CHEMINS de FER du NORD & de l'EST

Relations rapides entre **Londres-Berne-Interlaken**
— **Londres et les villes d'eaux de l'Est.**

Comme les années précédentes, les Chemins de fer du Nord et de l'Est mettront en marche du 1^{er} Juillet au 10 Septembre, le service supplémentaire assurant les relations entre Londres, Berne et Interlaken via Laon, Delle et le Loetschberg : dép. de Londres à 16 h., arr. à Berne à 9 h. 55, à Interlaken à 11 h. 23 ; en sens inverse, dép. d'Interlaken à 21 h. 18, de Berne à 22 h. 43, arrivée à Londres à 17 h. 15 ;

D'autre part, une voiture directe de 1^{re} et de 2^{me} classe circulera entre Boulogne et Vittel sur le service supplémentaire d'été (1^{er} Juillet-10 Septembre) partant de Londres à 14 h. ; l'arrivée à Vittel, Contrexeville et Martigny aura lieu au début de la matinée. En sens inverse, une voiture directe circulera entre Vittel et Calais sur le service temporaire indiqué plus haut et arrivant à Londres à 17 h. 15. Le départ de Vittel, Contrexeville et Martigny aura lieu vers 22 h.

Enfin, le service de jour qui existait avant la guerre entre Bâle et Londres sera rétabli pendant la période du 1^{er} Juillet au 10 Septembre : Bâle, dép. 8 h. 55, Boulogne, arr. 18 h. 59, Londres arr. 22 h. 55. Ce nouveau train, qui remplacera le train partant de Bâle à 21 h. 17, relèvera d'une part à Chaumont la correspondance de l'express desservant toutes les villes d'eaux de l'Est, (départ dans la matinée), d'autre part, à Châlons, celle du rapide quittant Strasbourg à 9 h. 20.

CHEMINS de FER de PARIS à LYON ET à LA MÉDITERRANÉE

Visitez la Corse Ile de Beauté

Les Services Automobiles P.-L.-M. d'excursion en Corse seront rétablis dès le 1^{er} Janvier 1927.

Des voitures partiront d'Ajaccio tous les jours pour effectuer le circuit des Calanches de Piana et du Golfe de Porto. D'autres quitteront Ajaccio les dimanche et mercredi pour faire, en deux jours, le circuit de Bonifacio et de Bavella.

Au départ de Bastia, le circuit du Cap Corse aura les dimanche, lundi, mercredi et jeudi. Au printemps prochain, ce circuit sera effectué chaque jour et d'autres services seront mis en circulation entre Ajaccio et Ile Rousse, Bastia et Ile Rousse, Ajaccio et Corte, par Piana ; Ajaccio et Corte, par Bonifacio.

De même, fonctionneront les circuits de la forêt de Valdoniello et du défilé de l'Inzecca, au départ de Corte ; le circuit de la Castagniccia au départ de Bastia.

Les principales gares P.-L.-M. délivrent des billets directs avec enregistrement direct des bagages pour les ports d'Ajaccio, Bastia, Calvi et Ile Rousse, les gares de Corte, Ghisonaccia et Vizzavona.

CHEMINS de FER de l'ÉTAT ET SOUTHERN RAILWAY

POUR SE RENDRE EN ANGLETERRE

AVEC LE MAXIMUM
DE CONFORT

AVEC LE MINIMUM
DE DÉPENSE

PRENDRE LA LIGNE

PARIS-SAINT-LAZARE à LONDRES
par Dieppe-Newhaven

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

tous les jours (Dimanches et Fêtes compris)
et toute l'année

GRANDS ET PUISSANTS PAQUEBOTS à TURBINES

munis de postes de T.S.F.

ouverts à la correspondance privée

Transbordement direct entre les trains et
les paquebots à Dieppe et à Newhaven

Les voyageurs de 1^{re} et de 2^e classe, porteurs de billets d'aller et retour de PARIS et ROUEN à LONDRES, via DIEPPE-NEWHAVEN ont la faculté d'effectuer leur voyage de retour via SOUTHAMPTON-LE-HAVRE, sans supplément de prix. Cette facilité s'étend aux voyageurs des mêmes classes de la ligne LE HAVRE-SOUTHAMPTON, qui désireraient revenir par NEWHAVEN-DIEPPE

INTERPRÈTES

Des interprètes en uniforme sont à la disposition du Public à l'arrivée et au départ des trains-paquebots, dans les gares de PARIS-SAINT-LAZARE et de LONDRES-VICTORIA.

LE BURLINGTON MAGAZINE

POUR CONNAISSEURS.



Fondé en 1903

Le BURLINGTON MAGAZINE est indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'Art.

Il s'occupe de toutes les formes de l'art, ancien ou moderne.

Ses collaborateurs comptent parmi les meilleurs savants du monde entier.

Ses dimensions et la qualité de ses illustrations l'ont maintenu pendant un quart de siècle parmi les meilleures revues d'art.

Le champ de ses études est vaste et comprend :

Architecture, Armes, Bronzes, Tapis orientaux, Porcelaines de Chine, Broderies de tout genre, Gravures, Vitraux, Miniatures, Céramique, Peinture, Sculpture, Tapisséries, Mobilier, etc.

PUBLICATION ILLUSTRÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS : 2^s 6^d

Abonnement Annuel (*avec index*)

Angleterre	32 ^s
Étranger	35 ^s
États-Unis d'Amérique	\$ 9 franco

LE BURLINGTON MAGAZINE

PARIS : BRENTANO'S, 37, avenue de l'Opéra

LONDON : 17, Old Burlington street, W. 1

NEW-YORK : BRENTANO'S, 1, West 47 street

— E. WEYHE, 494, Lexington avenue

Chicago, Washington : BRENTANO'S inc

Florence : B. SEEGER, 20, via Tornabuoni

Amsterdam : J. G. ROBBERS, Singel, 151

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28 East 85 th Street, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

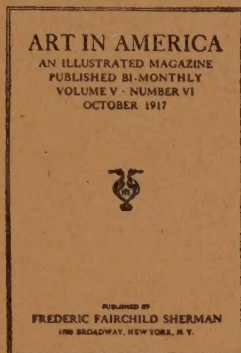
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	20 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr..	20 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	15 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman.	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques.
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In 12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques.
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}
8, Place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR de **BELLES** et **BONNES DENTS**
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le 1^{er} - Illeur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

La Beauté du Teint

La Souplesse de la Peau

:: sont obtenues ::

par l'emploi de la

CRÈME DE LAININE VIGIER

PHARMACIE VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
256 EAST 78TH STREET